أم الزين بنشيخة المسكيني

الفن يخرج عن طوره

أو

مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا



Jadawel جداول

الفن

يخرج عن طوره

أم الزين بنشيخة المسكيني

الفن يخرج عن طوره

أو

مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا

Jadawel جداول

الكتاب : **الفن يخرج عن طوره**
المؤلف : **أم الزين بنشيخة المسكيني**

جـداول
للنشر والتوزيع
الحمرا ـ شارع الكويت ـ بناية البركة ـ الطابق الأول
هاتف: 00961 1 746638 - فاكس: 00961 1 746637
ص.ب: 5558-13 شوران ـ بيروت ـ لبنان
e-mail: info@jadawel.net
www.jadawel.net

الطبعة الأولى
تشرين الأول/ أكتوبر 2011
ISBN 978-614-418-104-1

طبع في لبنان

Hamra Str. - Al-Barakah Bldg.
P.O. Box: 5558 - 13 Shouran
Beirut - Lebanon
First Published 2011 Beirut

تصميم الغلاف: محمد ج. إبراهيم

الفهرس

الموضوع | الصفحة

الإهـــــداء

إلـــى أمّـــي

مقدمة: الرائع قبل الاستطيقا

«إنّ الرائع هو العظيم بإطلاق»

كانط

«وحده الرائع بقي على قيد الحياة على مدى كل الحداثة، ومن بين كلّ الأفكار التقليدية عن الاستطيقا، منذ أفول جمال الشكل»

أدورنو

«منذ قرن من الزمان، لم يعد الجميل الرهان الرئيسي للفنون، إنما صار رهانها شيئًا ما يتعلق بالرائع»

جان فرانسوا ليوتار

«إنّ الرائع، حتى في شططه، إنما يظلّ على قياس الإنسان»

جاك دريدا

I ـــ في «الرائع»: اللفظ، المفهوم، المشكل

إنّ موضوع هذا الكتاب هو البحث في دلالة «الرائع» (le sublime) في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا. ولكن لماذا «الرائع» تحديدًا؟ وما علاقة هذا المفهوم المثير بالميدان التقليدي للجماليات، نعني ميدان «الجميل»؟ هل نعني بذلك ما هو «ضدّ الجميل؟» هل الرائع هو «العظيم» و«ما يتخطى حواسّنا» و«ما لا قِبَل لنا بتمثّله»، كما تصوّره تقليد يعود إلى كانط؟ أم هو «القبيح» تحت أسماء

أخرى، من جنس: «المريع» و«المرعب» و«المفزع» و«الفظيع»... كما فكّر فيه المعاصرون من نيتشه إلى ليوتـار؟ ثمّ لماذا هذا السور التاريخي الذي ينحصر في الخط الممتـد من كانط إلى دريدا؟ والحال أنّ أوّل كلام نظري «في الرائع» إنما يعود إلى القرن الأوّل بعد الميلاد، منسوبًا (خطأً) إلى اسم دنيس لونجان (Denys Longin) اليوناني، بحيث لا يخلو بحث في الشعور بالرائع من الإحالة عليه.

إنّنا نقترح عبارة **الرائع** نظيرًا لغويًا عربيًا لما اصطلح عليه اليونان القدامى بمفهوم «باري هيبسوس» (peri hupsous)[1]، واللاتين «سبليميس» (sublimis). وإننا إذ نجرّ عبارة الرائع إلى مجال المفهوم الفلسفي العربي إنما من أجل أن نفتح هذه اللغة على ميدان جمالي على راهنية قصوى بالنسبة إلى الفكر الحديث والمعاصر، منذ كانط وصولًا إلى ليوتار. إننا أردنا تحت راية **الرائع والمريع** (وهما معنيان لا ينفصلان في لفظة sublime في اللغات الغربية) التوجه باللسان العربي نحو حقل آخر من «الاستطيقا» الحديثة غير حقل الجميل. والأكثر أهمية بالنسبة إلينا هو أنّ عبارة «الرائع»، وبكل «المريع» الكامن في طياتها، إنما تكفينا خطر السقوط على الأقل في صعوبتين اصطلاحيتين اثنتين. أمّا الأولى فتأتينا من الترجمة السائدة لعبارة sublime بمفهوم «الجليل»[2] الذي ينتمي في أصله إلى حقل ديني. أما الصعوبة الثانية فتأتينا من عبارة «السامي» التي اقترحها المترجم العربي غانم هنا لكتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط[3] الذي صدر مؤخرًا بالعربية.

---

(1) هو عنوان كتاب لونجان: «**في الرائع**».

(2) ذلك لأنّ «الجليل» في اللغة العربية هو أقرب لأن يُقال على الذات الإلّهية. لكنّه وإن كان يُحمل على بعض الأشياء البشرية (شيخ جليل، أمر جلل، امرأة جليلة، ...)، فإنّنا لا نعثر في لسان العرب على فهم «جمالي» للجليل. فهو ليس موضوع «متعة» أو «لذة» جمالية. انظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة جلل. ـ عن تخريج فلسفي لمعنى «الجليل» التوحيدي في تناظر صريح مع مفهوم «الرائع» وقد أخذ لبوس «الهائل» التقني، انظر: فتحي المسكيني، «حديث القيامة بين الجليل والهائل»، ضمن: **الفكر العربي المعاصر**، العدد 124ـ125، خريف 2002 ـ شتاء 2003، صص 24 ـ 36.

(3) إمانويل كنْت، **نقد ملكة الحكم**. ترجمة غانم هنا (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005) ص157: «نحن نسمّي ساميًا ما هو كبير كبراً مطلقًا».

ذلك أن عبارة «السامي»، وإن أفلحت في ترجمة معنى «السموّ» الكامن في عبارة erhaben الألمانية، فإنها تسهو عن الدلالة الأصلية التي اخترعها كانط للرائع من جهة ما يعني، وفي عبارات كانط نفسه، «العظيم بإطلاق»[1]، فضلًا عن كونها لا تغطّي الدلالات الأخرى التي سيأخذها الرائع من نيتشه إلى دريدا وليوتار، نعني «الروعة» و«الفظاعة» و«القبح»....

الرائع والمريع: ماذا وراء هذا الثنائي «الجمالي»؟ أهو نزاع الأضداد؟ أم عراك ألفاظ؟ أم هو من باب اللعب اللغوي؟ يبدو أن **الرائع الجمالي**، الذي سنفحص عن دلالته بين طيات هذا الكتاب لا يحتمل أي فصل نهائي بينه وبين **المريع**. إنّ المريع هو أيضًا «جمالي» بشكل لا يصدّق. فالجمالي ليس دومًا موضوع متعة وسعادة. إذ يحدث أن يفزعنا الرائع إلى حد الروعة والترويع. ذاك هو ما اصطلح عليه **لسان العرب** الذي أودع في لفظة «الرائع» معانيَ شتى تتّسع إلى الروع بمعنى الفزع، والترويع بمعنى الإلهام، والروعة في معنى الحسن والجمال، والروع في معنى القلب والعقل والنفس. لكن ما يحدث بين أيدينا هنا تحديدًا ليس من باب اللعب اللغوي أصلًا. لا حقّ للغة في اللعب بالرائع. فما يحدث هو شيء من قبيل: «إنّ من البيان لسحرًا». ولا تلعب اللغة مع المريع، لأن هذا المريع يولد من اللغة وهي في أقصى استعمالاتها جدّية. مع الرائع نخرج من «جماليات» الجميل. ونخرج بلا رجعة من فلك ما سماه كانط بنفسه بـ«اللعب الحر للمخيلة»، وذلك من أجل التوجه نحو جدية المخيلة أو رواعها إزاء المريع. والمثير في هذه الألعاب الجدية للغة العربية التي نودع بين أيديها زهرات أفكار أينعت داخل العقل الجمالي المعاصر، هو الرحابة الجذرية للفظة «الرائع» العربية: فهو «الروع والرواع والتروع» الذي يدل على «الفزع»، بل و«ينذر بالموت» أصلًا. والرائع هو «ما يروعك منه جمال وكثرة». وراعك الشيء أي أفزعك «بكثرته»، أو

---

(1) E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, in ***Œuvres philosophiques,*** T. II. Paris, Gallimard, 1986, § 25, p. 1014.

أعجبك بجماله. و«الأرواع هم حسان الوجوه». و«رواع القلب وروعه»، و«المروّع هو الملهم الذي ألقي في روعه الصواب والصدق»[1].

إننا نشهد منذ قرن من الزمن على تدفق الرائع والمريع علينا من كل صوب وحدب. وهو ما عبّر عن نفسه من خلال عدة اصطلاحات مثيرة: **المريع التكنولوجي والمريع النووي** وهو بخاصة المريع الإمبراطوري السياسي وقد طفق ينشر الهلع والقساوة بشكل غير قابل للتمثيل وللخيال البشري أصلًا. ماذا بوسعنا إزاء **أهوال المريع**؟ وما العمل حينما يخرج الرائع عن طوره؟ وأيّ شيء بوسع الفكر أن يفعل إزاء عصر يسقط من **روعة العظمة**، في كل معاني العبقرية والإبداع البشري، إلى **مريع الروع والكارثة** الكبرى؟ - لا شيء يسعفنا غير إعادة زرع الرائع في النسيج الحميم لمصير البشر. ذلك هو ما فكر فيه كانط حينما أنزل العظيم من حقل كل ما يفوق ملكات البشر ووضعه في الذات الإنسانية بوصفها المشرّع الوحيد لكل القيم التي تخص الإنسانية في جملتها. وذلك سواء تعلق الأمر بالقيم الأخلاقية أو الجمالية أو السياسية أو الدينية نفسها.

مع كانط، يدخل الرائع في أفق الاستطيقا. وإنّ ذلك ما وقع تحديدًا منذ 1790 أي منذ كتاب «**نقد ملكة الحكم**» كآخر كتب كانط النقدية. وإنه إذْ يحوّل وجهة الرائع من **الخطابة** (وهو حال «باري هيبسوس» اليوناني - الروماني لدى لونجان)، ومن **الطبيعة** (وهو حال الرائع الإنجليزي الإمبيريقي لدى بوركا)، إلى **الاستطيقا**، إنما يقصد فعلًا أن يجعل الرائع بحوزة البشر وعلى مقاسهم. إن كانط هو أوّل من أودع فكرة الرائع في الذات البشرية. **لقد أهدى كانط بذلك ميدان الروعة إلى البشر**. وكان ترسيخ مفهوم العبقرية أطرف قرار جوهري في جماليات كانط من أجل أن يصير الخلق حقلًا إنسانيًا مفرطًا في إنسانيته.

ما نطلبه إذن في هذا الكتاب هو الرائع الاستطيقي. إننا نطلب بذلك ضربًا من «**الرائع المضاد**» لأنواع المريع الحالية النووية والإمبراطورية واللاهوتية التي

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار الجيل، 1988، مج 2، صص 1256- 1257.

استحالت بيننا إلى الطامة الكبرى في ألوانها الأكثر سوادًا. لا شيء ينجينا من الكارثة غير فن للرائع يسمو **بفكرة الإنسانية ذاتها** ومرة أخرى، بوصفها موطن الرائع الأصلي، إلى مقامات رفيعة من الإبداع والحرية. رُبّ حرية لم تعد ممكنة إلّا بشرط اختراعها بالفن، ورسمها بحدّ الحرف بالكتابة، وذلك فضحًا لأهوال **مريع** ـ الكارثة، أو للشهادة على عصر صار لاإنسانيًا تمامًا، أو اختراعًا لأنماط مغايرة من الآخر نفسه، أو إبداعًا لإمكانيات المشترك بين الناس.

من **نقد ملكة الحكم** لكانط إذن نبدأ. هنا تولد جماليات الرائع وهنا تزهر فكرة **العظمة** على أيادٍ بشرية. إن الرائع الذي نطلبه في هذا الكتاب هو رائع وُلد بين أحضان الفلسفة ومنذ أول تنضيد حاسم لحقل الاستطيقا الحديثة. لكن أيّ غُنْم نظفر به من نص مسنّ صار يكبرنا بعد بأكثر من قرنين من الزمن؟ وهي لعمري مسافة زمنية كافية لعبور خط الرائع الذي يمتد من **النقد الثالث** لكانط لسنة 1790 إلى كتاب **الحقيقة في الرسم** لدريدا لسنة 1978. إننا نسافر ههنا باللغة العربية من أول نص فلسفي حاسم في تاريخ الجماليات الحديثة، إلى آخر النصوص التي توقع نهاية الاستطيقا نفسها وتستبدلها بالتفكيك وبالرائع النصي، بدلًا عن الرائع الاستطيقي أو كضرب أقصى منه.

مع كانط يدخل الرائع أفق الاستطيقا. لكن هذا الرائع الذي يولد من مهجة الذات البشرية الأكثر طهرًا، لن يكون استطيقيًّا محضًا. لقد كان على كانط أن يضطلع بمهمة مضاعفة: لقد كان عليه من جهة أن يقحم ما يسميه «العظيم المحض» ضمن استطيقا الذات، وهو في ذلك على وعي شديد بالاشتباك العنيد بين المقدّس أو الجليل الديني والرائع الفني. ولكنه يعلم جيدًا من جهة أخرى بأنّ عليه اختراع ضرب من «الرائع النقدي» أو المتعالي، من أجل أن يحرر العقل البشري من الأسلوب الخطابي اليوناني الروماني القديم الذي ضبطه لونجان، ومن المفزع الإمبيريقي الطبيعي الحديث الذي اخترعه الإنجليز مع بوركا.

«جماليات الرائع من كانط إلى دريدا»: إنه عنوان يطالب بألّا نترك كانط وحيدًا بلا أحفاد إزاء **عقد الرائع**. سوف تعضده وتشد أزره كل النصوص اللاحقة

التي سارت على دربه وإن على أنحاء شتى، «غير كانطية» في ظاهرها، وذلك منذ تراجيديا النشوة الاستطيقية لنيتشه إلى الرائع النصي لدريدا، مرورًا بالرائع السياسي لأدورنو، وتعريجًا آخر المطاف على الرائع الما بعد حديث لليوتار، والرائع العملي لأنطونيو نغري. لكن هذه الخريطة الفلسفية التي يرسمها هذا الكتاب عبر النصوص الجمالية النموذجية لكل من كانط ونيتشه وأدورنو ودريدا وليوتار ونغري، وغيرهم، لن تكون هي الأخرى وحيدة إزاء مشهد الرائع. لأنّ كل نص من هذه النصوص، التي سوف نعبرها، على درب الخط الذي رسمناه لجماليات الرائع والمريع، إنما يخفي تحديدًا في طياته نصوصًا أخرى وأسماء أخرى وأنماط أخرى من الروعة والريعان في أقصى عنفوانه. فطورًا يقع استئناف هذا الرائع أو ذاك المريع، وطورًا آخر يقع التخاصم معه ونقده.

سوف يختصم كانط مع هول **المريع الإنجليزي** الذي اخترعه بوركا. وسوف يتشابك نيتشه مع **الرائع الرومانسي** لشلينغ وشليغل، ومع تشاؤم شوبنهاور في قراءته للتراجيديا اليونانية. أما أدورنو فسوف يتناظر طويلًا مع مسألة هالة الأثر الفني لبنيامين وأصالته لهيدغر. وأخيرًا سوف نشهد مع دريدا على تفكيكية بعيدة المدى للرائع الكانطي بألوانه المختلفة، بل وللاستطيقا برمتها، مقترحًا ضرورة إخراج الرائع من دائرة التمثيل في جملتها، سواء تعلق الأمر بما يُمثّل، أو بما هو غير قابل للتمثيل، أو بما هو ممنوع من التمثيل أصلًا.

إننا نكتب هذا الكتاب من أجل أن نفسح المجال لفكرة الرائع الاستطيقي كي تدخل لغتنا من الباب الواسع. لكنّ الرائع متعدد اللغات. لقد ولد يونانيًا فكان peri hupsous. وصار لاتينيًا فكان sublimis وإنجليزيًا فكان greatness وألمانيًا فسُمّي erhaben. وإذا كانت هذه اللغات تتأرجح في دلالة «الرائع» بين معاني السموّ والرفعة والعظمة والكثرة والفخامة والغرابة والفزع والهلع والترهيب والترغيب والروعة والترويع، كلّ ذلك معًا، فإنّ الفلاسفة من لونجان الروماني إلى بوركا الإنجليزي إلى كانط الألماني إلى دريدا أو ليوتار الفرنسي إلى نغري الإيطالي قد رجّحوا في كل مرة أحد هذه المعاني على سائرها.

لكن من أجل تفتيق دلالات فكرة «الرائع»، سيكون علينا أن نتوقف عند تاريخ هذا المفهوم منذ أول **رسالة في الرائع** (peri hupsous) نسبت إلى لونجان منذ القرن الأول بعد الميلاد، إلى ما يشبه أن يكون آخر رسائله مع نغري بتاريخ 1988. وفي واقع الأمر، بوسعنا جيّدًا أن نميز بين ثلاثة أنماط كبرى من الرائع هي تباعًا: الرائع **اليوناني الروماني** القديم، الذي نسب إلى لونجان كصاحب أول مصنف وصل إلينا حول المسألة. والرائع **الحديث** الذي بدأ مع بوركا كأوّل من ميّز جيدًا من المحدثين بين الجميل والرائع، ثم دشن حقل استطيقا الذات مع كانط، من أجل أن يلقي به فيما قبل تاريخ الجمال مع هيغل. والرائع **ما بعد الحديث** الذي يجد صياغات عديدة له مع ليوتار ودريدا ونانسي ونغري، حتى يقع في آخر المطاف نقده جذريًّا، كما حصل مع رنسيير[1].

من أجل التعريف بالرائع الاستطيقي وتقديمه إلى الثقافة العربية، سوف نقف عند رسم اللوحة التاريخية لهذه الفكرة الجمالية مثلما ولدت في لغات أخرى. سوف نميز بذلك تباعًا بين روعة أسلوب الخطابة للونجان، ومريع الرعب لبوركا، ورائع الذات الاستطيقية لكانط، والرائع التاريخي لشيلر والرائع الرمزي لهيغل والرائع الرومانسي لبنيامين والرائع النصي لدريدا ورائع «الخلاف» لليوتار ورائع المشترك لنغري.

وسوف نقسّم هذا التقديم إلى لحظتين: نقف في الأولى على تجميع لأهمّ معاني الرائع قبل كانط (لدى لونجان وبوركا). وفي الثانية ننجز رسمًا بيانيًّا يقدّم تاريخًا واسعًا لمفهوم الرائع، نثبت فيه أشهر أسماء الرائع ودلالاته، الغاية منه هو توسيع نظرتنا إلى معاني الرائع وأصنافه دون الطمع في التعرّض إليها كلّها.

(1) J. Rancière, ***Le destin des images***, Paris, La Fabrique, 2003, pp. 125-148.

II ـــ الرائع قبل الاستطيقا: لونجان وبوركا

أ ـ لونجان وروعة الخطابة:

يعود أول نص فلسفي وصل إلينا عن فن الرائع إلى دنيس لونجان الذي نسبت إليه أول رسالة في هذا الغرض تحت عنوان يوناني هو «باري هيبسوس». وقد ساد الاعتقاد طويلًا أنّ لونجان نفسه هذا هو وزير زنوبيا، الذي وقع إعدامه سنة 273م. غير أنّه سوف يقع التشكيك في وصاية لونجان التاريخي على الرائع اليوناني الروماني. ويبدو أن الأمر يتعلق على حد عبارات الباحثة الفرنسية، بالدين سانت جيروم، بـ «رسالة عجيبة تأتينا من العصر القديم مشوهة لا تاريخ لها ومع اسم كاتب جدّ مشكوك فيه..»[1]. ويبدو من فاتحة الرسالة أن صاحبها قد كتبها إلى صديقه الروماني المسمى بوستيموس ترنتيانوس، الذي يعتبره لونجان المنحول «ضليعًا جدًّا في الأبحاث الأدبية»[2]. والمثير في حكاية الرائع منذ البداية هو مدى

(1) Baldine Saint Girons, ***Fiat lux. Une philosophie du sublime.*** Paris, Quai Voltaire, 1993, pp.19-20.

- لقد اطلعنا على الأطروحة الضخمة التي أنجزتها هذه الباحثة الفرنسية واستفدنا منها بخاصة فيما يخص البحث اللغوي الثري حول دلالة sublimis. لكننا لا نتفق مع دعوى المؤلفة لأنّها تخرج مسألة الرائع من الأفق الكانطي وتعيده إلى لونجان وبوركا، معتبرة أنّ كانط قد جعل الفلسفة تتخلى عن كل بحث فلسفي في الرائع، وأنّ «الفلاسفة قد نسوا، تحت تأثيره، الأصول اليونانية للرائع من أجل إعادته إلى الوصية اليهودية». انظر ص 508. كما ينبغي أن نقف عند بعض الصعوبات التي يثيرها هذا الكتاب: إنّ المؤلفة لا تزال تعتمد على الفصل الكلاسيكي بين رائع نظري ورائع عملي (وهي تعتمد في ذلك حرفيًّا على شيلر) في حين أنّ الرائع الاستطيقي الكانطي يفتح المصالحة بين النظري والعملي ويجعل ميدان الاستطيقا برمته قنطرة عبور فوق الهاوية التي يسقط فيها العقل المحض لولا لجوئه إلى ملكة الحكم الاستطيقي. وهي إذ تعترض على الرائع الكانطي إنما من أجل أن تختزله في الوصية اليهودية التي تمنع التمثيل غافلة بذلك عن الدلالات والإمكانات والأمثلة المتعددة التي ساقها كانط عن الرائع، من قبيل أهرام مصر وكنيسة روما وإيزيس اليونانية ربة الطبيعة وفضيلة الكبرياء الإسلامية.. أضف إلى أن هذه الباحثة توقفت في حدود الرائع الحديث في حين أن إشكالية الرائع إنما تقع في جوهرها على خطّ الخروج نحو إشكالية ما بعد حديثة.

(2) Longin, ***Du Sublime.*** Texte établi et traduit par Henri Lebègue. Paris, Les Belles Lettres, 1997, I, p. 3.

نجاعته في السياسة. وهو ما يصرح به صاحب الرسالة المذكورة قائلًا: «ما دمت قد طلبت مني أن أكتب حول الرائع، رغبة منك في ذلك، فلنتبين إن كان لمثل هذه الأبحاث. . نتائج بوسعها أن تكون نافعة لرجال السياسة»[1].

ههنا يظهر فن الرائع على ساحة الخطابة اليونانية الرومانية، ويولد على أيادي أدباء مدينة أتيكية في اليونان، الذين اشتهروا بالأسلوب الأنيق وبصناعة البيان وسحره. ويرجح إذًا أن تكون هذه الرسالة قد كتبت تحديدًا في القرن الأول للميلاد، في عصر امتدح فيه الخطابيون اليونان والوعظة اللاتين أصحاب صناعة النثر الإغريقي، مقصين في كل ذلك أفلاطون نفسه. ذاك هو رأي المترجم الفرنسي لوباك الذي يعتبر هذا المصنف في الرائع «مصنفًا في النقد الأدبي أكثر منه أثرًا خطابيًّا»[2]. إنّ أوّل تعريف يقترحه لونجان هو «تميّز الخطاب وسيادته واكتماله»[3]. إنه ذاك النوع من الخطاب الذي يخوّل أكبر الشعراء والكتّاب الذين يتنزلون أعلى المراتب، التربّع على عرش الخلود نفسه. لن يكون الهدف من الرائع، أي من أناقة الأسلوب وبديعه، إذًا مجرد الإقناع. إنما يحدث بديع القول في السامع نشوة وفتنة وانبهارًا. هكذا يولد الرائع منذ البدء من الدهشة والفتنة أكثر ممّا يولد من الإقناع والمتعة.

والظاهر أن هذه الرسالة في الرائع إنما تبدو ذات طابع خصامي، لأنها تأتي من أجل دحض رأي سائد حول **بديع الكلام**. يتعلق الأمر إذًا بعراك حول الرائع: من بوسعه تملكه أو الارتقاء إليه؟ وهل يكمن في قدرة الخطاب على الإقناع والتحكم بنفوس البشر أم هو السمو والعظمة، التي نتدرب فيها كيف «نرتقي بمواهبنا الطبيعية، نحو درجة ما من السموّ»[4].

وفي الفصل الثامن من الرسالة يحصي لونجان خمسة مصادر للرائع. يقول:

---

(1) Ibid. I, 2, p. 2.

(2) Ibid. p. XX (Introduction du traducteur).

(3) Ibid. I, 3, p. 2.

(4) Ibid. I, 1, p. 2.

«بوسعنا أن نقول إنّ هناك خمسة مصادر عنها تنبثق روعة الأسلوب، وهي تفترض جميعها الموهبة الخطابية، بوصفها أساسًا مشتركًا، وهي التي بدونها لا شيء يوجد أبدًا. أما عن الأولى والأكثر أهمية فهي ملكة تصور الأفكار السامية... أما الثانية فسورة الانفعال وحماسته. وإنّ هذين المصدرين الأوّلين إنما ينتجان، وفي جانب كبير منهما، من الاستعدادات الفطرية، أما الثلاثة الأخرى فهي منتوجات الفن. وهي الأشكال الأسلوبية.. ونبل العبارة واختيار الكلمات»[1].. لكن وإن كان الرائع في جوهره حكرًا على حقل الخطابة، «التي بدونها لا شيء يوجد»، فإنّ لونجان يعرف جيّدًا «أنّ الرائع إنما هو التناغم الداخلي لنفس عظيمة»[2]. ليس الرائع مجرد أسلوب أنيق، لذلك لا يقنع الرائع ولا يمتع، بل هو يبهر ويفتن ويحدث في النفس شعورًا بالعظمة نفسها.

ضدّ فن الإقناع يقوم الرائع ميدانًا حقيقيًّا للسمو بالنفس البشرية إلى مقام الوجد والشغف والحماسة وسورة الانفعالات معًا. ذلك أن «فعل الإقناع يرتبط بنا، أما فن الرائع فغير ذلك: إنه يمنح الخطاب قدرة، أو قوة لا تقاوم تستولي تمامًا على الألباب»[3]. ضد التشدق والحذلقة وتفخيم الأسلوب وأشكال التكلف والشطط اللغوية التي لا تنتج غير برودة الكتابة، يبدو فن الرائع فاتنًا لأنه يسمو بالنفس دون أن يضللها. إن روعة الأسلوب هي فن **البديع** حيث تلتقي أناقة العبارة وكرمها وحدتها وقوتها معًا. فالروعة هي لقاء بديع للأضداد: روع وريع وريعان، وجد وسموٌّ وعنفوان في آن معًا. ذلك أنّ «الخطابي.. هو الأكثر حذقًا في اللعب بالانفعالات، مليئًا شوقًا وحماسة مضطرمة»[4]. ضد أشكال الرائع الزائفة التي يخصص لها لونجان الفصول 3، 4، 5، من الرسالة، والتي يجمعها فيما يسميه «الأساليب الزائفة»، وهي المغالاة وأساليب الشجن والحذلقة والتكلف والتقعر

(1) Ibid. VIII, 1, p. 10.
(2) Ibid. IX, 2, p. 12.
(3) Ibid. I, 4, p. 3.
(4) Ibid. XII, 3, p. 21.

والإسهاب، «لا شيء رائعًا، على الحقيقة إلّا متى أعجب دومًا كلّ البشر»[1].

ويقدم لونجان نماذج عن فن الرائع اليوناني. وهو يحصرها أساسًا في هوميروس وأفلاطون. لكن كيف الجمع بين هذين الغريمين الذين تخاصما، على ميدان الرائع اليوناني؟ ألم يطرد أفلاطون هوميروس وأتباعه من جمهورية الفلاسفة؟[2] كيف الجمع بين آراء «الحكيمين» اليونانيين في الرائع؟ وكيف المصالحة ما بين الشاعر والفيلسوف؟ يبدو أنّ ذاك هو الرهان الجوهري من رسالة الرائع نفسها.

يدافع إذًا لونجان عن أفلاطون وهوميروس معًا. كلاهما كان إلهيًا على طريقته. أما عن أفلاطون الذي لقّب بالإلٰهي فقد أرشدنا إلى درب مثير لفن الرائع. «إنّه درب المحاكاة، أي منافسة عباقرة الماضي العظام نثرًا أو شعرًا.. ذاك هو الهدف الذي ينبغي علينا طلبه.. بكل حزم»[3]. لقد ناضل أفلاطون طيلة حياته ضد هوميروس. إذْ كان دومًا ينافسه على فن الرائع. لكن أية منافسة جميلة جمعت بين البشر الفانين، من أجل السمو إلى مقام الأشياء الإلٰهية. ذاك تحديدًا هو حال أفلاطون الذي أزهر في حديقة العقل البشري آثارًا جميلة في الفلسفة وفي المادة الإنشائية وفي روعة العبارة. لذلك كلما كان علينا أن نرتقي إلى مقام الأسلوب الرائع إلّا وكان علينا أن نسأل «كيف بوسع هوميروس أن يعبر عن هذا الأمر؟ وفق أية عظمة كان بوسع ديمستان أو أفلاطون أن يعبّرا عن ذات الأمر؟»[4].

أما عن هوميروس الذي لُقّب رأسًا «بهوميروس الرائع»، فكم أتقن فن التحوّز على العظمة مع أبطاله. أي تقدير منحه هوميروس للشؤون الإلٰهية. لقد قص علينا هوميروس جروح الآلهة ونزاعاتهم وأشكال ثأرهم ودموعهم وعلاقاتهم وأهواءهم وانفعالاتهم. إن هوميروس جعل بذلك من الآلهة بشرًا ومن البشر آلهة.

---

(1) Ibid. VII, 4, p. 10.

(2) Platon, ***La République,*** Livre X, 596a

(3) Longin, ***Du Sublime,*** op. cit. XIII ,2, p. 22.

(4) Ibid. XIV,1. p. 23.

وإنه قد أودع الإلٰهي ما بين أيدي البشر. كم كان رائعًا هوميروس. وكم كانت مريعة تلك الرسوم التي نحتها حول الآلهة. ولكم استولت الإلياذة على ألباب اليونانيين وعلى ذاكرتهم. تلك الذاكرة التي داوم هوميروس على تأثيثها بهزائم الآلهة ودموعها وانفعالاتها الأكثر شراسة. والمثير في كل ذلك هو أن هوميروس قد حصن البشر، بما هم فانون، من الشرور. لكنه «خلّد تعاسة الآلهة»[1].

غير أنّ الرهان الأكبر لفن الرائع اليوناني إنما يكمن في علاقته بالحرية. وهنا بالذات نقف عند حدود ميدان الرائع اليوناني الذي يولد في فضاء سياسي قائم على نظام العبودية. فبالرغم من تصريح لونجان «أنّ العبد لا يصير أبدًا خطيبًا أو واعظًا»[2]، ذلك أنّ «الحرية قادرة على تغذية مشاعر العباقرة الرائعين»[3]. وبالرغم من إحالته على قولة رائعة لهوميروس مفادها «أنّ يومًا من العبودية يسلب الفاني نصف قيمته»[4]، وبالتالي أنّ «كلّ استعباد هو سجن مدني للنفس»[5]. فإنّ لونجان يقرّ بأنّ العبودية أفضل من الحرية. كيف يستقيم فن الرائع دونما حرية؟ وكان على لونجان حينئذ أن يحسم أمر العقل اليوناني إزاء إميّة محرجة: إمّا أنّ فن الرائع يشترط الحرية، وبالتالي أنّه حيثما هناك استعباد ينحسر فن الرائع. وإمّا أنّ الرائع يتعلق بالحرب والسلم، وبالتالي حيثما حلّت الحرب انسحب الرائع. ويجيب لونجان عن هذه الإميّة قائلًا: «ليست السلم الكونية هي التي تفسد كبار النفوس، إنما بالأحرى تفسدها هذه الحرب التي لا تنتهي»[6]. وفي آخر صفحات الرسالة ينتهي مخترع مفهوم الرائع اليوناني إلى نتيجة مريبة. فالعبودية تبدو له أفضل من الحرية. وذلك لأن فسح المجال للحرية، حسب اعتقاد لونجان، قد لا يؤدي إلّا إلى إطلاق العنان للشهوات، وكأنها «ظباء خرجت من سجنها..

(1) Ibid. IX, 7, p. 13.

(2) Ibid. XLIV, 4, p. 62.

(3) Ibid. XLIV, 2, p. 61.

(4) Ibid. XLIV, 5, p. 62.

(5) Ibid.

(6) Ibid. XLIV, 6, p. 62.

وانطلقت تخبط في الأرض خبط عشواء، ضدّ كلّ ما يجاورها، تُحرق الأرض كاملة بجرائمها»[1].

ب ـ بوركا واختراع مفهوم «المريع»:

في الفصل السابع من القسم الأول من كتاب «**مباحث فلسفية في أصل أفكارنا حول الرائع والجميل**» (1757)، يوقّع إدموند بوركا أوّل أهم نظرية حديثة في تاريخ مسألة الرائع. لكن أهمّ ما يثيرنا في التعريف الذي اقترحه بوركا الإنجليزي لمفهوم الرائع هو تحويل **الرائع** أساسًا إلى **المريع**. مريع رائع ينبثق دومًا من المرعب والفظيع والمثير للذعر والهلع والفزع معًا. تلك هي المعاني التي يخرج بها القارئ لكتاب بوركا عن المريع. يقول بوركا في أول تعريف نسقي رسمي له للرائع المريع: «إنّ كلّ ما هو خاص بإثارة ضرب من أفكار الألم والخطر، أي كلّ ما هو مرعب، على نحو ما، وكلّ ما يشتغل على موضوعات مرعبة أو يفعل على نحو مماثل للرعب، هو مصدر للمريع، أي هو قادر على إنتاج أقوى العواطف التي بوسع النفس أن تشعر بها»[2]. ثلاثة قرارات حاسمة سوف تنجرّ عن هذا التعريف للرائع بوصفه مريعًا مرعبًا مرهبًا وفظيعًا في آن معًا. إن الأمر يتعلق أولًا بالتمييز بين الرائع والجميل. وذاك أمر لم يكن لونجان اليوناني قد اهتدى إليه. وذاك هو العيب الجوهري الذي يوجّهه بوركا للونجان منذ الصفحة الأولى من التصدير الأول للكتاب. ويتعلق الأمر ثانيًا بنقل ميدان الرائع إلى حقل المحسوس. إنّ المريع يشهد على تبعيتنا إزاء المحسوس. لذلك وهو القرار الأكثر أهمية، لا يحصل المريع إلّا من حدث أو مشهد مفزع ومهول يتحدى كل قدرات البشر ولا نملك أمامه غير الألم كأقصى الانفعالات وأشدها حدة واضطرامًا.

---

(1) Ibid. XLIV, 10, p. 64.

(2) Edmund Burke, ***Recherches Philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau,*** Paris, Vrin, 1998, p. 84.

ولعل أهم الانفعالات التي تصاحب الشعور بالروع والفزع هي، مثلما تقرّ بذلك فاتحة القسم الثاني، **الدهشة**. لكن ما هي الدهشة؟ إنها حالة تتعطل فيها قوى النفس تحت أثر مرأى المريع. يقول بوركا: «إن الانفعال الذي يسببه العظيم والمريع في الطبيعة، حينما تكون هذه الأسباب في عنفوانها، هو الدهشة، أي حالة تعطل فيها النفس كل حركاتها، وذلك وفق درجات معينة من الهلع»[1]. ويميز بوركا بين درجات متفاوتة من انفعالات الرائع. حيث تكون الدهشة هي أقصى الانفعالات روعًا ويليها هبوطًا الاحترام ثم الإجلال ثم الإعجاب[2]. إن كل ما يرعب العين مريع لأنه خطير. ههنا يقترن المريع لدى بوركا بالشعور بالخطر. لذلك هو ينبثق على أشده من مشاهد الطبيعة. والمثل النموذجي، في تقدير بوركا، هو تحديدًا مشهد «المحيط بوصفه أكثر مظاهر الرعب»[3]. لذلك ما ينفك بوركا حريصًا على التذكير مرارًا عدة في الكتاب بأن «الرعب، وفي كل الحالات الممكنة... هو المبدأ الذي يقود المريع»[4]. ويعدد بوركا الأمثلة الحسية على المريع. كل الأصوات المثيرة للرعب من قبيل صوت العاصفة وصوت الرعد وأصوات بعض الحيوانات المفترسة. أضف إلى ذلك الليل الذي يعتبره بوركا أروع من النهار. ثم كل الألوان الحزينة من قبيل الأسود والبني والأرجواني القاني[5].

بالإضافة إلى هذه الأمثلة التي تولد داخل دائرة المحسوس، يعترف بوركا بأنّ حدث الموت هو أكثر الأحداث إثارة للرعب والهول. وأنّ المريع إنما يتحدى دومًا كل قدرات البشر. ليس المريع بحوزة البشر ولا البشر بوسعهم أن يكونوا في حجم المريع. فالمريع يكمن في ضخامة الأحجام، ويكمن أيضًا في فكرة

(1) Ibid, p. 101.

(2) Ibid, p. 102.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid, p. 132.

اللانهائي بما هو، وفق عبارة بوركا نفسه، «علة الشعور بالرعب المريع»[1]. مصادر أخرى لهذا الشعور بالرعب يحلو لبوركا أن يحصيها مرارًا في كتابه. إنها «السلطة بما هي مصدر أساسي للمريع»[2]. وظواهر أخرى من قبيل «الظلام» و«الوحدة» و«الصمت».

وفي آخر القسم الثاني الذي يخصصه بوركا لفكرة الرائع يعلن بوركا عمّا يسميه بـ «أطروحته في شأن الرائع». يقول «إنّ فكرة المريع في علاقة بالمحافظة على البقاء.. وإنّ أقوى الأفكار التي تؤثر فينا وأقوى العواطف التي تثيرها هي الإحساس بالخطر.. وليس هناك أية متعة موجبة تنتج عن المريع»[3]. ذاك هو الرائع مثلما صمّم ملامحه الجوهرية الفيلسوف الإنجليزي إدموند بوركا. وإنّ أهمّ ما نخرج به من هذا اللمحة الخاطفة حول هذا الرائع الإنجليزي الحديث هو علاقته بالمحسوس. إنه رائع إمبيريقي لا يولد إلّا بوصفه مشهدًا حسيًّا. لقد أخرج بوركا ميدان الرائع من حقل الخطابة وأودعه حقل المحسوس. لكن ما يثير فعلًا هو دخول الرائع ميدان الرعب والفزع. لقد صار الرائع إلى مريع واقترن بأضعف انفعالات البشر من قبيل الإحساس بالخطر والفزع والحزن والألم وكل العواطف الكارثية.

(1) Ibid, p. 120.

(2) Ibid, p. 111.

(3) Ibid, p. 136.

III ـــ لوحة الرائع

المؤلفون	المصادر	المصطلح	الدلالة
لونجان (Longin)، بين القرن 1 والقرن 3.	*Peri hupsous (Du sublime)*	«الرائع» الخطابي أو الأسلوب.	«ثمة خمسة مصادر عنها تنبثق عظمة الأسلوب: 1. ملكة تصور الأفكار السامية؛ 2. سورة الانفعال؛ 3. الأشكال الأسلوبية؛ 4. نبل العبارة؛ 5. اختيار الكلمات».
ابن رشيق (ت سنة 1064م).	*العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.*	«البديع» في الشعر أو الإبداع والاختراع.	«البديع يُعدّ خمسة أبواب: 1. الاستعارة؛ 2. التجنيس؛ 3. المطابقة؛ 4. ردّ الأعجاز على الصدور؛ 5. المذهب الكلامي».
بوركا (Burke) 1729 ـ 1797	***تحقيق فلسفي حول أصل أفكارنا عن الرائع والجميل*** *(1757 ـ 1759)*	«المريع» أو «المرعب» الطبيعي.	«إنّ شكلًا من الرعب أو من الألم هو دومًا علة الرائع».
كانط (1724 ـ 1804)	نقد ملكة الحكم (1790)	«العظيم» الاستطيقي	«نحن نسمّي رائعًا ما هو عظيم بإطلاق».
شيلر (1759 ـ 1850)	في الرائع	«الرائع» التاريخي	«نحن نسمي رائعًا موضوعًا يُشعر طبيعتنا المحسوسة بحدودها ويشعر طبيعتنا المعقولة بسموّها وبحريتها إزاء كل الحدود».
هيغل (1770 ـ 1831)	دروس في الجماليات	«الرائع» الرمزي أو الفن الشرقي	«إنّ أخصّ ما يميّز الرائع هو الجهد الهادف إلى التعبير عن اللامتناهي».
شوبنهاور (1788 ـ 1860)	العالم إرادةً وتمثّلًا (1819)	الرائع «النوري».	الرائع هو التحرر من الإرادة والعزاء بالفن من فظاعة الوجود.

نيتشه (1844 ـ 1900)	مولد التراجيديا (1872)	التراجيدي	الرائع هو تدجين الفظيع بالفن.
أدورنو (1903 ـ 1969)	النظرية الجمالية (1970)	«القبيح»	«القبيح هو الخاصية الأساسية للفن الحديث».
بنيامين (1892 ـ 1940)	الأثر الفني في عصر الاستنساخ التقني (1936)	«المهدوي» (le méssianique)	تحطيم هالة الأثر الفني.
دريدا (1930 ـ 2004)	الحقيقة في الرسم (1978)	الباررغون (le parergon)	الرائع النصّي.
ليوتار (1924 ـ 1998)	اللاإنساني (1988)	صدمة المحسوس أو الرائع «ما بعد الحديث».	«إنّ الرائع هو نمط المحسوسية الفنية التي تميّز الحداثة».
نانسي (1940 ـ)	فكر متناه *(une pensée finie)* (1990)	رائع الحرية	«تصوّر يبتلع الفن؛ وآخر يفكّر فيه من جهة مصيره الخاص. وهذا الأخير هو فكر الرائع».
رورتي (1931 ـ 2007)	عرضية، تهكّم، تضامن (1989)	التهكّم أو خوصصة الرائع	الرائع الليبرالي.
نغري (1933 ـ)	الفن والجمهور *(art et multitude)* (1990)	الرائع العملي	«إنّ تجربة الرائع هي الوثبة من النظري إلى العملي».

IV ـــ خطّة الكتاب

ما يصبو إليه هذا الكتاب هو أن يكون موضعًا صالحًا للمساهمة في التعريف بإشكالية الرائع، كما تمّ تأهيلها في أفق الجماليات الغربية في خيط يمتدّ من كانط إلى دريدا. وحتى يقع التغلّب على شساعة وكثافة تحليلات الرائع التي ظهرت في القرنين الماضيين، أي منذ أن دخل الفن في أفق الاستطيقا، نحن قد انتقينا أربعة نماذج جمالية كبرى، نذرنا لها فصول هذا الكتاب، وهي على التوالي كانط،

مدشّن جماليات الرائع بالمعنى الفلسفي الدقيق، ونيتشه، مبدع الرائع التراجيدي، وأدورنو، مكتشف جماليات القبح، ودريدا، ليس فقط مفكّك جماليات الرائع «الذاتي» الكانطي، بل بوصفه مخترع الرائع «النصّي». لكنّ ذلك لم يمنعنا من إثراء النقاش حول مفاهيم الرائع ورهاناته الجمالية بالعودة إلى كتابات مؤلفين صاحبوا وعملوا في الظلّ من الفلاسفة الذين اشتغلنا عليهم بشكل مباشر، ونذكر خاصة بوركا وشيلر وهيغل وحنة أرندت (في حالة كانط)، وشوبنهاور (في حالة نيتشه) وبنيامين وهابرماس وياوس وفيلمار (في حالة أدورنو) وروورتي (في حالة دريدا) وليوتار ونانسي ونغري، فتحًا لآفاق هذا البحث في شبه خاتمة. وقد بدا لنا أنّ وراء إشكالية الرائع الجمالية ضربًا من «الإنسانوية الجمالية»، حتى ولو ظهرت للقارئ المتعجل أو المتمذهب بمثابة نزعة «لاإنسانوية» أو «مضادة للإنسانوية». ذلك أنّ الفن قد أخذ يلعب منذ كانط، وعلى نحو مطّرد، يزداد حدّة وخطورة وثراء مفهوميًّا، أدوارًا نظرية خطيرة، أطلق عليها أدورنو صفة «المهام الفلسفية العليا». ولم يكن الرائع غير العنوان العام لنوع جديد من «الجماليات» التي تكمن المفارقة فيها أنّها لم تعد محصورة في نطاق الجميل، بل خرجت عن طوره، وصارت تجد في القبيح والمرعب والفظيع.. ليس فقط شرط إمكانها بل وحقلًا واسعًا لإثرائها.

الفصل الأول

كانط ومولد «جماليات الرائع»

«يبدو لي أنّه من الضروري إعادة المرور بتحليلية الرائع من نقد ملكة الحكم الكانطي لو أردنا تكوين فكرة عمّا هو الرهان في الحداثوية».

ليوتار

«إنّ الرائع الكانطي مقدّمةٌ للفلسفة أو هو كلّ الفلسفة».

ليوتار

تقديم ــ استطيقا كانط في نزاع الجماليات المعاصرة

لم يعد بوسع من يفكّر في «الوضعية ما بعد الحديثة»، مثلما يشير إلى ذلك ليوتار[1]، أن يدرك ما يجري تحت راية الحداثوية، بضروبها المختلفة، سواء صرّفناها في لغة استكمال الحداثة (هابرماس)[2] أو مجرّد البقاء على عتبتها (فوكو)، أو البحث عن حداثة مضادة[3] أو مغايرة (دريدا، نغري)، دون المرور

(1) J. F., Lyotard, ***La condition postmoderne***. Paris, Minuit, 1979/ Cérès Editions, Tunis, 1994.

(2) J. Habermas, «La modernité: un projet inachevé», in: ***Critique***, n°413 / 1981 pp. 950-967.

(3) Antoine Compagnon, ***Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes***. Paris, Gallimard, 2005.

ثانيةً ومرة أخرى بآخر نصوص كانط النقدية، أي كتاب **نقد ملكة الحكم** (1790)[1]. فهو النص الذي تقاطعت عنده جهود ثلة من أهمّ الفلاسفة والجماليين المعاصرين[2]، من أدورنو[3] وحنة أرندت[4] إلى دريدا[5] وليوتار، ومن الجيل الأخير علينا أن نذكر بخاصة جان ليك نانسي[6] وأنطونيو نغري[7].

ما الذي يشدّ هذه الألوان المختلفة من الفلسفة ـ وهي ألوان تتراوح ما بين اللون النقدي الكارثي لأدورنو، والأنطولوجي السياسي لحنة أرندت، والتفكيكي الحدادي لدريدا، والعيادي لدولوز[8]، والخلافي المتمرّد لليوتار[9]، ـ إلى هذا النص الكانطي الذي حمل توقيع أكبر المشرعين لأوّل جماليات غربية؟ وإن ما سوف يثير انشغالنا على وجه التحديد هنا هو السؤال التالي: أيّ نبأ فلسفي جاء به هذا النص كي يدفع بتجارب فلسفية في حجم تلك التي طوّرها أدورنو ودريدا وليوتار، إلى نقد معانيه أو تفكيكها أو الشهادة ضدها وعليها معًا؟

من أجل أن نعالج هذا السؤال حريّ بنا أن نحاول **إعادة المرور ثانية** على نفس الدروب التي خطّها قُرّاء كانط من «الجماليات السلبية» لأدورنو (1970) إلى انطولوجيا «التعدد البشري» لحنة أرندت (1970) إلى أسلوب «الرائع» بوصفه

---

(1) لقد سبق لنا أن خصّصنا فصلين كاملين من رسالة الدكتوراه لكتاب **نقد ملكة الحكم**، ولكن في نطاق بحث عن «النقيضتين» الجمالية والغائية. انظر:

- Omezine Ben Cheikha, ***Le problème des antinomies dans l'œuvre critique de Kant.*** Thèse de Doctorat. Tunis, 1999, chap. 7 et 8.

(2) J. Derrida, V. Descombes, et autres, ***La faculté de juger.*** Colloque de Cerisy, Paris, Minuit, 1985.

(3) T. W. Adorno, ***Théorie esthétique.*** Paris, Klinksieck, 1995.

(4) H. Arendt, ***Juger. Sur la philosophie politique de Kant.*** Paris, seuil, 1991.

(5) J. Derrida, ***La vérité en peinture,*** Paris, champs flammmarion, 1978.

(6) J. L. Nancy, «L'offrande sublime», in: ***Une pensée finie.*** Paris, Galilée, 1990.

(7) Antonio Negri, ***Art et multitude. Neuf lettres sur l'art.*** Mille et nuit, 2009.

(8) G. Deleuze, ***Critique et clinique. Paris,*** Minuit, 1993, pp. 40-49.

(9) J. F. Lyotard, ***Leçons sur l'analytique du sublime.*** Paris, Galilée, 1991.

«تجربة حريّة» لجان ليك نانسي (1988). ربما لم يكن كانط نفسه قد أبصر بالرهانات القصوى التي ضخّها في فكرة الرائع الجمالية. بيد أنّنا لا ندّعي فهم الكاتب أفضل مما فهم نفسه، فذاك شعار رومنسي لم يعد لنا الحق في الانخراط تحت رايته. حسبنا أن نحاول الانضمام إلى طرق مغايرة لفهم النص. **أن نفهم على نحو مغاير**، حسب عبارة غادامير، ذاك يعني أن نستعيد النص الكانطي ثانية بكل عفويته وعنفوانه دافعين بالمعاني الحرة الكامنة فيه إلى أقصاها. ولكن دونما سطو عليه أو إفلات منه. إننا نطلب التوجه داخل هذا النص نحو نوع مما يسميه غادامير **بالمعاصرة الجمالية**[1]. وذلك بما في هذا التوجه من إمكانية تحرير للنصوص من غطرسة الذات الكاتبة والقارئة معًا. وإننا في كل ذلك إنما نطلب تدربًا على شكل من **الحرية الجمالية** نفسها، بوصفها إحياء للكتابة فيما أبعد من الكاتب نفسه.

حري بنا أن نتوقف بادئ الأمر عند التعريف بأهم القراءات المعاصرة لاستطيقا كانط، وبخاصة تلك التي ارتأينا أنه بوسعها أن تساعدنا على استشكال **الرائع الكانطي** ثانية في اتجاه استئنافه وإن بطرق مغايرة. إنّ ما يهمنا تحديدًا هو الأمر التالي: ما الذي حدث للاستطيقا عامة، ولفكرة الرائع بخاصة، منذ كتاب **النظرية الجمالية** لأدورنو (1970)، إلى حدود **قلق في الاستطيقا** لجاك رنسيير (2004)؟ وأي شيء فلسفي حدا بدريدا لتخصيص ما يناهز مائة صفحة لتفكيك النقد الثالث لكانط وذلك ضمن كتابه عن **الحقيقة في الرسم** سنة 1978، بالرغم من أن استطيقا كانط قد لا تتسع فعلًا لا للحقيقة ولا لفن الرسم؟ وما الذي جعل ليوتار، أي الموقع الشخصي للوضعية ما بعد الحديثة، القائمة رأسًا على موت الذات الكانطية، أن يخصص كتابًا برمته يستغرق 284 صفحة، هي دروس خصصها لتفسير **تحليلية الرائع من نقد ملكة الحكم** لكانط (1993)؟

---

(1) H. G. Gadamer, ***Vérité et méthode.*** Paris, Seuil, 1996, p. 139.

للإجابة عن مثل هذه الأسئلة نكتفي هنا بالتمييز على نحو خاطف بين القراءات المعاصرة التالية لاستطيقا كانط:

1 ـ قراءة أنطولوجية سياسية (حنة أرندت) تقوم على اعتبار كتاب كانط في استطيقا الذوق بمثابة مؤلَّف في الفلسفة السياسية، فيه يكتشف كانط الشيخ مجال الشأن العمومي القائم على التعددية والغيرية معًا. فكانط الذي لا يكتشف مجال التاريخ البشري إلّا على كبر، يقترح في كتاب النقد الثالث **الكونية الاستطيقية** نموذجًا لسياسة المجال العمومي، وذلك عبر مفهوم الحسّ المشترك، بوصفه وفق عبارة حنة أرندت نفسها «حسًّا بالمشترك». يتعلّق الأمر تحديدًا **بحسّ جماعوي** به يصير بوسع الذات أن تنخرط ضمن ما يسميه كانط بنفسه، الأفق الكوسموسياسي أو المواطنة الكونية في العالم.

2 ـ قراءة نقدية كارثية يستحوذ فيها أدورنو على ميدان الرائع الذي دشنته جماليات كانط، موجّها إيّاه نحو ضرب من استطيقا القبح، بوصفها تمرّدًا على كل أشكال الهيمنة التي أصابت الفرد في المجتمعات الرأسمالية الحديثة.

3 ـ قراءة تفكيكية يخلخل فيها دريدا نص **نقد ملكة الحكم** لكانط، مقحمًا فيه ضربًا من البلبلة على نظامها ومنطقها ووقارها، كاشفًا بذلك نوعًا ممّا يسمّيه عمل الحداد في لغتها. ربّ حداد يوقّع موت الجميل والذات والفن معًا.

4 ـ قراءة عيادية نقدية لدولوز تختزل استطيقا كانط في صياغة شعرية مرعبة للشاعر الفرنسي الشهير رينبو بوصفها «اختلالًا تامًّا في كلّ الحواسّ» أو هي عاصفة تعصف بالذات في قلب الهاوية[1].

(1) G. Deleuze, ***Critique et clinique***, op. cit. p. 40 sq. Cf. Omezine Meskini, «Quatre formules poétiques pour dire le sujet: Deleuze lecteur de Kant», in: ***Revue tunisienne des Etudes Philosophiques, n° 38-39***, 2004-2005, pp. 76-84; «Champ et plateau entre Kant et Deleuze», in: ***Espaces et mémoires***. Actes du 2ème congrés méditerranéen d'esthétique. Carthage du 6 au 8 mars 2003. ATEP & Magreb Diffusion, Tunis 2005, pp. 231-240.

5 ـ قراءة خلافية ما بعد حديثة وصاحبها ليوتار تقوم في جوهرها على تأهيل لتحليلية الرائع الكانطية، بوصفها «كلّ الفلسفة» أو هي بالأحرى ما تبقى من فلسفة كانط برمّتها. وانطلاقًا من ذلك يدفع ليوتار، صاحب فلسفة «الخلاف» والمنذر باللّاإنساني الذي أصاب هذا العصر، بالفكر المعاصر إلى الانخراط تحت لواء **أدب الرائع**، من جهة ما هو موضع الشعور بالخلاف ومقام الشهادة عليه معًا.

6 ـ قراءة تأبى التصنيف، تقوم على اختراع ضرب من «المسافة» مع الحداثة ومع ما بعد الحداثة في آن، ترتقي بالرائع الكانطي إلى مقام ما يسمّيه نانسي «بالفلسفة الأولى». وهو المقام الذي تنفتح فيه جماليات الرائع، بما هي «مصير الفن» نفسه، على تجربة الحرية بوصفها المعنى المتبقّي لكلّ تفكير مقبل.

7 ـ قراءة إتيقية لجاك رنسيير صاحب فلسفة **اقتسام المحسوس**[1]، وهي قراءة إذ تدفع بالرائع الكانطي، في إيقاع نقدي شرس، إلى أفق ما بعد طوباوي وما بعد سياسي، تسعى بذلك إلى تحرير الفن من أوهام اليوطوبيا التقليدية من جنس تحرير البشر وتغيير العالم. وهو في كل ذلك إنما يسعى إلى استعادة الفن في عصر «قلق في الاستطيقا»، على أرضية ما يسمّيه **إتيقا المشترك**.

8 ـ قراءة سياسية للمفكر الإيطالي أنطونيو نغري مؤلف كتاب **الإمبراطورية**، وهي التي نعثر عليها تحديدًا في بعض رسائل نشرها تحت عنوان **الفن والجموع**، حيث يحوّل فيلسوف المشترك، وجهة الرائع الكانطي نحو الحقل العملي، معتبرًا أن هذا «الرائع قد أحدث ثورة كوبرنيكية في مجال المحسوس... وهي ثورة تضمّد جراح الاستطيقا والديالكتيكا المتعالية معًا»[2].

ما يهمّنا هنا ليس مجرد استعراض لهذه القراءات، إنّما على وجه التحديد، **تفعيلها** مجتمعة على أرضية نص كانط، طالبين بذلك التّوجه عبرها نحو المعاني المهجّرة في أصقاع الرائع الكانطي بكل ما يعد به: من سياسة للشأن البشري في

(1) J. Rancière, ***Le partage du sensible.*** La Fabrique éditions, 2000.

(2) A. Negri, ***Art et multitude.*** op. cit. p. 43.

اختلاله وشططه، (حنة أرندت)، أو من فن مقاومة للجبروت والهيمنة (أدورنو)، أو من فلسفة أولى هي بمثابة الكتابة والشهادة (ليوتار ودريدا)، أو من تجربة الحرية كآخر ما تبقى من إمكانية التفكير بيننا اليوم (جون لوك نانسي)، ومن اختراع لفن المشترك بوصفه فنًا للجموع ما بعد الحديثة (نغري).

بيد أنّه من أجل أن ندرك استطيقا الرائع لا بدّ أن نمرّ أوّلًا باستطيقا الجميل. هكذا أرادت معماريات كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط. فالرائع لا يظهر لنا على سطح استطيقا الذوق الكانطية إلّا على حدود الجميل نفسه. إنّهما يقتسمان مجالًا واحدًا، هو موضع ولادتهما معًا، ويستوطنان أرضًا مشتركةً، هي أرض الجماليّات. غير أنّهما يتضادّان تضادّ اللذة مع الألم والذوق مع الضيق والجميل مع العظيم.

لذلك نقسّم هذا الفصل إلى عنصرين كبيرين:

الأول يخص *استطيقا الجميل*، أمّا الثاني فيتعلق *باستطيقا الرائع*. أمّا عن الجميل فنعيد ترتيبه عبر قراءة حنة أرندت السياسية. سوف نسعى إلى محاولة استعادة الجميل على أرضية الاستطيقا، من أجل امتحانه ثانية في ما نعبّر عنه باستطيقا المشترك. يتعلق الأمر تحديدًا بالجماليات بما هي قوة تدبير ممكنة لمجال الغيرية والعمومية، أي ما تسمّيه أرندت بمجال التعدد البشري. وهنا سوف يكون بوسعنا أن نختبر تحديدًا المدى البعيد لحكم الذوق الجمالي، وذلك من جهة قيمته النموذجيّة في تربية الإنسانية على كونية استطيقية تتخذ من الحرية أفقًا وشرطًا معًا ومن التواصل مع الغير مبدءًا وغاية في آن، ومن المواطنة في عالم أرحب يتّسع للجميع دلالتها القصوى والنهائية. أما فيما يخص استطيقا الرائع الكانطية، فإننا سوف ننظر إليها في ضوء أكثر القراءات المعاصرة غضبًا وتمردًا منذ قبيح أدورنو إلى لاإنساني ليوتار؛ وإننا بذلك نختبر إلى أي حدّ يقع الدفع بهذا الرائع إلى أصقاع المريع المخبئة فيه: قبح العالم وكوارثه (أدورنو) وضروب حداد الفكر عليه (دريدا)، ومدى لاإنسانية هذا العصر الذي سقطنا فيه كما في هوة لا قرار لها، والتي لا نملك أمامها على الأرجح غير الكتابة من أجل الشهادة عليها (ليوتار).

I ـــ الجميل والمشترك: في الكونية الاستطيقية

إنّنا نسعى إلى الاشتغال على تحليلية الجميل من كتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط بوصفها تتضمّن ضربًا طريفًا من العناية الفلسفية «بالمشترك»، أفقًا وأملًا في كونية استطيقية في العالم، وكأنّما هو وطن يتّسع للجميع. وما نراهن عليه من وراء استعادتنا لتحليلية الجميل الكانطية مرّة أخرى بيننا اليوم هو مدى نجاعة الحسّ المشترك في أفق التفكير الحالي بالمشترك (أنطونيو نغري، جاك رنسيير) أو بالتواصل الكوني (هابرماس) أو بالتضامن البشري (ريتشارد رورتي) أو بالعيش معًا (حنة أرندت) أو بالكينونة معًا في العالم (هيدغر).

سوف نحاول أن نستعيد هذا الكتاب إلى مجال الاستطيقا وذلك بعد كل ضروب التملّك التأويلية التي لحقت به، وبالرغم من إصابة الاستطيقا نفسها بأزمة حادة جعلتها على قلق، فإننا نطلب المرور ثانية بالجميل الكانطي عبر الفرضية التالية: إن استطيقا كانط تتخذ من الحس المشترك أفقًا مخصوصًا للإجابة عن السؤال الكانطي الثالث «ماذا يمكنني أن آمل؟»[1]، وذلك تحديدًا فيما أبعد من الكلي المنطقي، أي من التناهي الجذري للإنسان/ الذات. وبالتالي إننا نظفر ههنا بما غنمه شيلر ومن بعده حنة أرندت وأخيرًا جاك رنسيير، كل على طريقته، وهو أنّ في الذائقة الجمالية الكونية ما به يندفع البشر إلى ترتيب مصيرهم بأنفسهم، وذلك عبر التواصل الكوني، بوصفه الغاية القصوى لملكة الحكم الاستطيقي نفسها. يتعلق الأمر إذن تحديدًا بنوع من الاستعادة لفكرة الحس المشترك الكانطية، بوصفها، وفق عبارة لحنة أرندت، «حسًّا بالمشترك»، وهو حسّ استطيقي لا مثيل له، إذ هو يتخذ من مفهوم الكونية الجمالية التي يتمتع بها كل حكم ذوقي، حلًّا فلسفيًّا لمسألة الغيرية والعمومية بوصفهما قدرًا للإنسانية لا مردّ له.

إن إعادة النظر في الجميل الكانطي في ضوء القراءات المعاصرة له منذ حنة

(1) E. Kant, *Critique de la raison pure*. In: ***Oeuvres philosophiques I,*** Paris, Gallimard, 1985, p.1365.

أرندت إلى جاك رنسيير تسمح لنا بتبين طرافة العنصر الاستطيقي في تصميم فكرة المشترك بوصفها فكرة جمالية في جوهرها أو هي على حد اعتبار كانط للحس المشترك موطن ولادة الأفكار الجمالية ذاتها. رب مشترك لا يمكننا العثور عليه إلَّا في حقل الجميل وبحس خاص جدًّا لا هو حس المحسوس ولا هو حس المعقول. إنما هو حس يظهر علينا في عبارات حنة أرندت بما هو جماعي جمعي عمومي جماهيري حيوي حر يتخطى حدود الكوني المنطقي ويقف دونه المفهوم. أي معنى وأي مدى بوسع المرء أن يظفر به من هذا المشترك الذي ينبثق على حين غرة داخل الجميل الكانطي؟ وبم يعد هذا الجميل الذي يأمل في كونية بلا مفهوم؟ وهل بوسع مجرد الشعور باللذة أو بالألم الاستطيقي أن يكون حارسًا وراعيًا وأمينًا معًا على سياسة الوجود العمومي للبشر؟

من أجل معالجة هذه المسائل نقترح المرور عبر خمس أطروحات نعتبرها بمثابة شروط إمكان ضرورية لفهم استطيقا كانط بعامة وتحليلية الرائع، بخاصة بما هو رائع لا يولد إلَّا على حدود الجميل أو من عيوبه. ومهما كانت علاقة الجميل بالرائع فإنما قصدنا تحديدًا اختبار مدى أفق الأمل الذي تعد به استطيقا كانط. وهي استطيقا ما فتئت منذ قرنين ونيف من الزمن تستأنف وتطوى وتقلّب على أنحاء شتى. إننا نصوغ إذًا هذه الأطروحات على النحو التالي:

1 ـ إن نقد **ملكة الحكم** يقوم في جوهره على اكتشاف الأحكام التفكّرية بغرض تحرير الاستطيقا من أحكام التعيين وبالتالي الخروج من دائرة الكلي المنطقي إلى فكرة الكونية الاستطيقية.

2 ـ إنّ مع استطيقا كانط يتعلق الأمر تحديدًا بتحوّل عميق من مجالات استعمال **العقل المحض** إلى حقول **التعددية البشرية**، بوصفها، وفق قراءة أرندت السياسية، الأفق الوحيد الكفيل بالجمع بين البشر. وهو جمع يتم إمّا على جهة العيش معًا، أو على جهة قسمة المحسوس، على حد عبارة جميلة لجاك رنسيير.

3 ـ إنّ أهم ما تنهض به الاستطيقا هو إذًا اختراع شروط إمكان الكونية

الاستطيقية دونما الحاجة إلى مفاهيم العقل المحض. وذلك بالتميز بين **الاستطيقا المتعالية** للحدوسات المحضة، **واستطيقا اللذيذ** القائمة على المتعة الحسية، واستطيقا الجميل والرائع، وهي الاستطيقا الوحيدة الكفيلة بجعل البشر ينخرطون فيما يسميه كانط بالكونية الاستطيقية فيما أبعد من المفهوم.

4 ـ إنّ قراءة حنة أرندت التي نعتمدها هنا تقوم أساسًا على تنشيط فكرة الحس المشترك الكانطية بوصفها مبدأً كونيًّا ما قبليًّا مشتركًا لدى جميع البشر. وهو بذلك المبدأ الجوهري لتأسيس إمكانية الوجود العمومي، أي الاضطلاع بما تسميه أرندت بأنطولوجيا السياسي.

5 ـ وإلى جانب ما تأولته أرندت بوصفه حسًّا بالمشترك وبالجماعة كفيلًا بتوجيهنا على درب فلسفة سياسية ثاوية في تحليلية الجميل من النقد الثالث لكانط، إننا نشهد أيضًا، في هذه الاستطيقا، ضربًا من الاعتراف بأهمية البعد اللغوي في بناء دائرة النقاش الاستطيقي لمشترك لغوي، بوسعنا وعلى حد عبارة مثيرة لكانط، «أن نتناقش فيه من دون أن نتخاصم ضرورة»[1].

§ 1 ـ حُكْم التفكّر:

ينفتح كتاب **نقد ملكة الحكم**، ومنذ فقرته الأولى، على قرار حاسم لكانط. يتعلق الأمر بضرورة الخروج من **أنا أعرف** إلى **أنا أتفكّر**. أي من الحقيقة إلى الذوق ومن العقل الخالص إلى الشعور.

يقول كانط: «إنّنا من أجل أن نميز الشيء إن كان جميلًا أو غير جميل، فإننا لا نعيد تمثّل الشيء إلى الذهن من أجل المعرفة، بل إنّنا نعيده بالمخيلة إلى الذات وإلى الشعور باللذة أو الألم الخاصين بها. ليس حكم الذوق إذًا حكم معرفة أي ليس هو بحكم منطقي إنما هو استطيقي، أي هو حكم ليس بوسع مبدئه المعيّن أن يكون شيئًا آخر سوى مبدأ ذاتي»[2].

(1) E. Kant, *Critique de la faculté de juger*. op. cit. § 56, p. 1126.

(2) Ibid. § 1, pp. 957-958.

ههنا تحديدًا يشرّع كانط على نحو حاسم لميدان استطيقا الذوق بوصفها تقوم على نوع خاص من الأحكام التي لا ينتجها العقل النظري بل تنتجها المخيلة. يتعلق الأمر إذًا باختراع كانط لملكة التفكّر بما هي ملكة تأمّل حرّ، لا نفعي ولا مفهومي ولا غائي، لا هو بالنظري ولا هو بالعملي، بل وأكثر من ذلك لا تتوفّر هذه الملكة، أو بالأحرى هذا الشعور باللذة أو بالألم الجمالي، على حقل تشريع خاص بها. إن استطيقا كانط تكاد تكون وفق عبارة مثيرة لدريدا في «اللامكان»[1]. إنها بذلك ضرب من اليوطوبيا التي تسمح للشعور بأن يتدفق على نحو حيوي طليق تحت راية ما يسمّيه كانط بنفسه «شعورًا حيويًا»[2]، نتمتع به تحت اسم الشعور باللذة أو بالألم. إنّ هذا الشعور الاستطيقي يستمدّ إذن نفسه، من جهة أولى، من عفوية اللعب الحر للمخيلة،فهو في جوهره حرية محضة. وهو ينبثق، من جهة ثانية، من الطاقة الحيوية الكثيفة للشعور، فهو في أصله حياة. وإذ لا ندركه إلّا بتفكّر، فذاك الأمر لا يعني البتة أن التفكّر نشاط عقلي صرف للذات، إنما هو مثلما يعرفه كانط، ضمن الفقرة الخامسة من المقدّمة الأولى من النقد الثالث «فعل التفكّر الذي نشهد مثالًا عليه لدى الحيوانات»[3].

لكن أشدّ ما يهمّنا هو أنّ الاستطيقا تتميز بالتفكّر الذي به تخرج عن أحكام العقل النظري التعيينية. على عكس التعيين، يطالبنا التفكّر دومًا بإدراج المفرد والخصوصي تحت راية الكوني دون المرور ضرورة بسلطة المفهوم. بذلك تصير الاستطيقا إلى إمكانية فلسفية جوهرية لاحتضان ما يسمّيه كانط بـ «الكثرة اللامتناهية»[4]. بهذا الاستحداث للحكم الاستطيقي، يحرص كانط بكل حزم على استقلالية ميدان الجميل والرائع عن ميدان الحقيقة. بل إنّ كتاب **نقد ملكة الحكم** يكاد يخلو تمامًا، وفق ملاحظة نفيسة لحنة أرندت، من أي استخدام لمفهوم

---

(1) J. Derrida, ***La vérité en peinture,*** op. cit. p. 45.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. § 1, p. 958.

(3) Ibid. p. 864.

(4) Ibid. p. 866.

الحقيقة[1]. إننا نغادر إذًا مجال الحقيقة من أجل أن ندشّن أفق الحرية، وإننا نتحول مذّاك من مخيلة الرسوم إلى مخيلة الرموز ومن المفهوم إلى الشعور ومن العقل الخالص إلى الجمال الحر.

لم يكن كانط إذا يشارك عصره نفس الانشغال بالاستطيقا، لذلك عدل عن العنوان الأصلي لكتاب 1790 الذي كان في الأصل «نقد الذوق». وإلى جانب تحرير الذائقة الجمالية من النزعة الأمبيريقية الإنجليزية، فإن كانط كان يهدف أساسًا إلى الخروج بالاستطيقا من الأفق الذي رسمه لها مؤسّسها الأصلي، أي غوتليب بومغارتن. وهو الأمر الذي يشهد عليه شرّ شهادة هامش مطوّل من الاستطيقا المتعالية من كتاب كانط النقدي الرئيس لسنة 1781، حيث يوقّع كانط فشل بومغارتن الذريع في تحويل الاستطيقا إلى علم بالجمال، فكان وفق حكم كانط النهائي عليه، جهده الاستطيقي خسرانًا وبهتانًا وخيبة أمل في آن معًا[2].

لئن كان كانط إذًا لم يخترع ميدانًا جديدًا، فإنّه قد أجرى نقلة نوعية على مفهوم الاستطيقا حررتها من دائرة الكلّي العلمي وارتضت لها التفكّر مقامًا كفيلًا بما يسميه بنفسه بتدبير «الهاوية السحيقة»[3] ما بين النظر والعمل والطبيعة والحرية والظواهر والبشر. والمثير في كل هذا «اللعب الحر للمخيلة» هو خطورة مهمة هذه الاستطيقا، تلك التي تكف للتوّ عن أن تكون مجرد جماليات. ههنا تولد الاستطيقا منذ البدء من ثقب في الفلسفة النقدية ذاتها. وأي ثقب هو ذاك الذي تنشأ الاستطيقا فيه من حدين ومن فشلين. إنه حدّ الكلي المنطقي الذي يقف عند الظواهر ويستحيل عليه مجال الشعور، وهو من جهة أخرى، فشل العقل الميتافيزيقي التأمّلي الذي يرغب في إدراك المطلق فلا يظفر منه بغير الأوهام. ههنا تطالب الاستطيقا بتدبير الهاوية، أي بإنجاز «قنطرة»[4] العبور فوقها مرتين، أو

(1) H. Arendt, ***Juger.*** op. cit. p. 30.

(2) E. Kant, ***Critique de la raison pure.*** op. cit. p. 783.

(3) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. P. 929.

(4) Ibid. p. 953.

بالأحرى إنّ الذوق مطالب هنا باختراع «المشترك الاستطيقي» مرتين. 1 ـ مشترك ملكات البشر من أجل التوحيد بينها. 2 ـ مشترك مشاعر البشر من أجل تدبير الغيرية والكونية معًا.

إنّ كانط الذي يهمنا هنا إذًا هو كانط الشيخ الذي صار بوسعه، منذ النقد الأخير، أن يقدّر إلى أيّ حد لم تفلح الذات المتعالية من فرط عزلتها المنهجية في المصالحة بين ملكات البشر بل وبين البشر أنفسهم. منذ الآن يستيقظ كانط وفق تشخيص رشيق لحنة أرندت من «سباته السياسي»[1] وذلك بفضل حدث الثورة الفرنسية، ويكتب له مذّاك أن يفتح الاستطيقا على سياسة التعددية البشرية. وما تعد به استطيقا كانط هو أمل واسع لكنه محفوف بالخطر. فهي إذ تزاحم الكلي المنطقي على معنى الكونية، وهي أيضًا إذ تزاحم الدين على أفق الأمل بل وتسعى إلى افتكاكه منه مرة واحدة، وهي إذ تقوم أخيرًا بديلًا أو رمزًا أو استراتجية نموذجية لسياسة الشأن البشري؛ تكاد تسقط في كل ذلك في الشطط والإسراف. ربّ شطط يجعل استطيقا كانط وفق عبارات لجيل دولوز تتوغل عميقًا في منطق الهاوية التي ليست آخر المطاف سوى هاويات الشأن البشري نفسه.

§ 2 ـ التعدد البشري:

في الفقرة الخامسة من «تحليلية الجميل» يسوق كانط التعريف التالي للجميل: «إنّنا نسمي لذيذًا عند شخص ما ما يلذّ له، ونسمّي جميلًا ما يمتعه فحسب ونسمي خيرًا ما يقدّره ويستحسنه... إنّ اللذيذ يخصّ أيضًا الحيوانات التي لا عقل لها، أما الجميل فيخصّ البشر فحسب... وأما الخير فذو قيمة بالنسبة إلى كل كائن عاقل بعامة»[2].

يتعلق الأمر إذا بتعريف الجميل من جهة كيفه الاستطيقي الذي يقتضي ضرورة تمييزًا واضحًا عن كل ضروب الرضا أو الإشباع الأخرى. لا يكون

(1) H. Arendt, ***Juger***. op. cit. p. 35.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***. op. cit. p. 965.

الجميل إذًا هو كل ما من شأنه أن يرضي الشعور أو ينال قبوله واستحسانه. لذلك كان ينبغي على فيلسوف الذائقة الجمالية الخالصة أن يبعد الجميل عن دائرة اللذيذ بداية، لأن كل لذة إنما تكون متعة شخصية فردية، غير قادرة على الانخراط في حكم الذوق الكوني الأصيل. والجميل أيضًا ليس هو الخير. فالخير يخص الكائنات العاقلة بعامة، في حين **أن الجميل لا يخص غير البشر**. إن الجميل خاصّة البشر. أيّ حسن وأيّ ذوق في هذا الاقتران المثير ما بين الجمال والبشر؟. فجأة يتوقف الفيلسوف إذًا عن الربط الأحمق ما بين البشر والشر، وبين البشر والخير. وإن ما يهمنا على الأكثر وفي السياق الذي افتتحته حنة أرندت أمام قراء النقد الثالث لكانط هو بخاصة الحديث عن **البشر في صيغة الجمع**. إنّ أرندت تقف بحزم عند عبارة «البشر» التي لا ترد اعتباطًا، إنما هي أمارة تأويلية حاسمة على اكتشاف كانطي لمجال لم يكن من انشغالات فيلسوف العقل الخالص قبل تدشينه لمجال الاستطيقا.

تقول أرندت في آخر ما نشر لها حول الفلسفة السياسية لكانط ما يلي: «نحن نملك إذًا ثلاثة مفاهيم بوسعنا وفقها أن نعتبر شؤون البشر. لنا النوع البشري وتقدّمه، ولنا الإنسان بوصفه كائنًا أخلاقيًا... ولنا البشر في صيغة الجمع... هذا التمييز بين هذه المفاهيم الثلاثة هو شرط أولي وضروري لفهم فلسفة كانط... إنّ النوع البشري أو الإنسانية هو موضوع القسم الثاني من **نقد ملكة الحكم**... أما الإنسان فهو موضوع **نقد العقل المحض** و**نقد العقل العملي**.. أما البشر في صيغة الجمع فهو اكتشاف خاص بملكة الحكم الاستطيقي»[1].

ما يهمنا في هذا التنضيد الطريف للبيت الفلسفي النقدي الذي تقترحه علينا أرندت هو إذن أهمية دائرة الاستطيقا بوصفها ميدانًا خاصًا بجميع البشر في تعددهم واختلاف أنظمة تدبير الذائقة الجمالية لدى كل رهط منهم. شيئان اثنان يميزان معًا الجميل بما هو حقل شرعي كفيل باحتضان التعددية البشرية ورعايتها

(1) H. Arendt, ***Juger***. op. cit. p. 49.

عبر قنطرة الذوق الكوني وهما: **أولًا** أنّه جميل خاص بالبشر فحسب بوصفهم جمعًا وجموعًا وجماهير. **ثانيًا** أنّ ميدان الجميل هو الميدان الوحيد لولادة الحرية بوصفها تنبثق مباشرّة مما يسميه كانط، بعبارة سوف نرى لاحقًا كم أثارت من الاستياء والغضب لدى فلاسفة ومفكرين من جنس نيتشه وهيدغر وأدورنو ودريدا، هي عبارة «اللذة بلا منفعة». أي مشترك بوسعنا إذًا أن نأمله من موقع اللانفعية الاستطيقية؟ وهل بوسعنا أن نجمع بين الاستقلالية الجمالية والحس المشترك؟

علينا أن نقف هنا على الإحراج العميق الساكن بين طيات نص أرندت حول كانط، ذاك الذي ينبع للتو من أطروحتها الأساسية القاضية بأنّ «كانط هو مجرد متفرج في العالم»[1]. هل تكفي مجرد الفرجة على العالم من أجل الانخراط في الحس المشترك الاستطيقي؟ كيف سيكون حينئذ ممكنًا تكوّن المواطن النشيط القائم على ما تسميه أرندت بأنطولوجيا السياسي؟

لكن يبدو من الإسراف أن نرى في استقلالية الحكم الاستطيقي استقالة من شؤون البشر. ذلك أن الحكم الاستطيقي الذي هو في جوهره «لا نفعي» سوف لن ينفع البشر إلَّا بصفته **تمرينًا رمزيًا** على استقلاليتهم عن كل المنافع الحسية التي تفسد الحكم وتضر بالذائقة الجمالية بما هي ذائقة مشتركة. لقد أراد كانط ميدان الاستطيقا حلبة واسعة من أجل التدرب الرمزي والمتوعّر والحيوي والمتعدد الكثيف الخطير معًا، على الحرية السياسية نفسها، عبر استعمال عمومي مشترك للذائقة الاستيطيقية بما هي قنطرة تضمن العبور وتسهر على تأمين قواعد «اللعب الحر للمخيلة». إن حقل الاستطيقا يغدو بذلك هو ميدان التدرب على الحرية السياسية. لكن الحرية لن تكون ممكنة إلَّا بما هي إمكانية للتحرر من قصور العوام/ الرعايا إلى رشد الجماعة/ الجماهير. لن يكون بوسعنا إذًا أن نشترك في الإنسانية المأمولة إلَّا متى صرنا أحرارًا أي مستقلين عن كل أشكال الوصاية التي تعاني منها شعوب برمتها. إن الجميل الكانطي كفيل بالوعد بمشترك الحرية ضد

(1) Ibid. p. 71.

رعايا القصور الناتج عن الجبن والهوى والهوية والهاوية في كل أشكالها.

يقول كانط في الفقرة 29 من **نقد ملكة الحكم**: «إنّ حكم الذوق لا يمكنه أن يكون أنانيًا، لكن ينبغي أن يكون ضرورة ذا قيمة تعددية»[1]. لكن هذه التعددية البشرية التي تظهر كأحسن ما يكون الظهور على أرضية الاستطيقا لا تحتمل فحسب مجرد العدد، أي تلك الكثرة المنغمسة في أنانية الأفراد وغطرستهم، إنما تنبع التعددية من موقف وسلوك وحكم تفكرّي. ذاك هو الأمر الذي حدا بكانط في آخر كتبه المنشورة على كبر، أي **الأنثروبولوجيا (1798)**، إلى اعتبار التعددية المبدأ الأساسي للارتقاء من الأشكال الثلاثة للأنانية، أي الأنانية المنطقية والأخلاقية والاستطيقية، من أجل إدراك مقام المواطنة في العالم.

يقول كانط: «ليس بوسعنا أن نواجه الأنانية إلّا بالتعددية، أي بطريقة التفكير التي نسلك وفقها لا بوصفنا أوصياء على العالم برمته في أنفسنا، إنما بوصفنا مجرد مواطنين في العالم»[2].

إننا نولد إذًا أنانيين وتصرّ الدهماء على أن نبقى قاصرين. لكننا نصير مواطنين كونيين متى قبلنا بالتعددية بوصفها «طريقة التفكير» التي وفقها يصير العالم جميلًا ورحبًا لأنّه يتسع للجميع. غير أنّ هذا الخروج الذي يتحقق بالجميل من ميتافيزيقا الذات إلى جماليات التعدد البشري، يجعل كانط يغيّر من أسماء الإنسان داخل «نقد ملكة الحكم الاستطيقي» مرات عديدة. إننا نتحول دومًا، ضمن طيات هذا النص، من الإنسان والأنا والذات بكل ألقاب التشريف التي أحرزت عليها لدى أحد أقطاب الإنسانوية، كانط، إلى «النحن» و«كلّ امرئ» و«أيّ كان»، أو «الآخر» و«الغير» و«كلّ آخر» و«الآخرين» و«الجميع»...

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. p. 1053.

(2) E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique,* in: ***Œuvres philosophiques. T. III,*** Paris, Gallimard, 1986, p. 948.

§ 3 ـ الكونية الاستطيقية:

نقف هنا على التعريف الثاني للجميل، ومن جهة مقولة الكم الجمالي من حيث ما «يمتع على نحو كوني بدون مفهوم». لكننا لا نكاد نلمس النص بحد البصر حتى نتورط مع صاحب استطيقا الذوق في ما يسميه «أكثر المسائل إحراجًا وعجبًا»، بحيث إنّ «حل هذه المسألة هو مفتاح نقد الذوق ويستحق كل الانتباه». فالطريف في هذا التعريف والذي يدعو بذلك إلى التفكير هو تحديدًا توفّر الجميل على إمكانية الشعور بلذة كونية بلا مفهوم وبلا موضوع. أما ما يدفع السؤال بقوة أكبر فهو: كيف تولد دلالة الكونية أي الاشتراك في العالم من مجرد شعور هو في أصله شعور شخصي محض؟

ينطلق كانط منذ الفقرة الثامنة من «تحليلية الجميل» من اشتغال كثيف ومتوعر على مفهوم الكونية الاستطيقية[1]. إنه يشتقها بادئ الأمر من الطابع اللانفعي للجميل نفسه. ولأنه لذة بلا منفعة، بوسع الجميل أن يفتح الذوق الجمالي على مطلب الكونية، بما هي وفق عبارات كانط الصريحة، ضربًا من «الصلاحية المشتركة للجميع»[2]. إننا نعثر هنا لأول مرة في كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط، وفي الفقرة الثامنة تحديدًا، على إحالة على مفهوم «المشترك» في معنى «صلاحية للجميع». أي لما سوف يرد لاحقًا، في **مشروع السلم الدائمة**، (1796)، تحت مفهوم **مبدأ العمومية**[3]، الذي تعتبره أرندت المبدأ الأساسي للفلسفة السياسية لدى كانط[4]. وفي الحقيقة لقد اهتدى كانط أخيرًا وعلى ميدان الاستطيقا مباشرَة، إلى كيفية الحسم في مبادئ سياسة الشأن البشري، وذلك عبر فكرتين جوهريّتين هما:

---

(1) لقد سبق لنا الاشتغال على تحليلية الجميل من موقع إشكالية «الكونية». انظر: أم الزين بنشيخة المسكيني، «تحليلية الجميل أو في ذاتية الكوني» ضمن: **كانط راهنًا. أو الإنسان في حدود مجرد العقل**. بيروت، المركز الثقافي العربي، 2006، صص 147-162.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***. op. cit. p. 972.

(3) E. Kant, *Projet de paix perpétuelle*. In: ***Oeuvres philosophiques. T. III,*** op. Cit. P. 377.

(4) H. Arendt, ***Juger***. op. cit. p. 38.

1 ـ **ما يسميه بفكرة الكوسموسياسي**: أي تلك التي أعلنت عنها مقالته الشهيرة المعروفة تحت عنوان **فكرة تاريخ كوني من وجهة نظر كوسموسياسية (1784)**. إلّا أن هذه الفكرة لم تفلح في التحول إلى حق كوسموسياسي على أساسه تقوم دولة السلم الدائمة (1796)[1]، إلّا مرورًا بالتفكّر الاستطيقي المشرّع للتعددية البشرية بما هي حل لا مرد له لإشكالية الغيرية والكونية معًا. وربما يكون كانط قد اهتدى منذ كتاب 1790، على حد قراءة أرندت، إلى ضرورة اختراع نمط جديد من التفكّر بالبشر، على جهة «صحبة الآخرين»[2] بوصفهم أنفسنا أو مثل أنفسنا.

2 ـ **فكرة العمومية**: وقد ولدت تدقيقًا من فكرة «الاستعمال العمومي للعقل» ضمن مقالة «ما هو التنوير؟» (1784)[3]، من أجل أن تعاود الظهور مرارًا عديدة في نص النقد الثالث (1790)، كي تنتهي أخيرًا إلى مبدأ متعالٍ وما قبلي تتأسس عليه دائرة الحق برمّتها، وذلك ضمن نص **السلم الدائمة (1796)**.

ما الذي ضخّه كانط في فكرة الكونية وفي حقل الاستطيقا كي تتحول من مجرد خيط هاد هشّ متذبذب، لعدم وثوقه في إمكانية مواجهة تاريخ بشري ليس في جملته سوى «نسيج من الجنون والتفاهة البشرية والخبث والتعطّش إلى الخراب والتدمير»[4]، كما في مقالة **فكرة** 1784، من أجل أن تصير في نصّ جماليات 1790 إلى الأفق الوحيد لمشترك بشري ممكن بين أبناء الأرض؟ ـ ينبغي على كانط هنا إذًا عزل الجميل عن اللذيذ وتحصين جماعة «التفكّر» عن جماعة «اللذات». لكن أشدّ ما يحرج فيلسوف الذوق الخالص هو أنّ اللذيذ هو الآخر

---

(1) Cf. Omezine Ben Cheikha-Meskini, «La précaution contre le compromis: Kant et la politique de la paix», in: ***Kant, les Lumières et nous.*** Recueil de textes réunis par A. Labib et J. Ferrari, Tunis, Maison arabe du livre, 2008, pp. 235-257.

(2) H. Arendt, ***Juger.*** op. cit. p. 27.

(3) E. Kant, «Qu'est-ce que les Lumières?», in: ***Œuvres philosophiques, T. II,*** op. cit. p. 211.

(4) E. Kant, *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique.* In: ***Œuvres philosophiques, T. II,*** op. cit. p. 188.

بوسعه ادعاء ضرب من الكونية تحظى بإجماع واسع على قواعدها. إنّ استطيقا اللذيذ تكاد تزاحم إذًا استطيقا الجميل على مطلب الكونية. والأخطر من كل ذلك حينئذ هو أن **مشترك جماعة اللذّات** والانفعالات هو مشترك فعلي بمعنى ملموس ومحسوس ومرئي ومنفعي وممتع في آن. في حين لا يعدو أن يكون مشترك الجميل الخالص سوى **مشترك طائفة الذوق الأصيل**، ومن يستطيع إلى ذلك سبيلًا.

لقد كان على كانط إذًا أن يجهد نفسه إجهادًا من أجل تبكيت استطيقا اللذيذ. منذ الآن لم يعد لأحد الحق في أن يقول، مثلًا، «إنّ خمر الكناري لذيذ»[1]، صامتًا بذلك عن خطورة الخداع اللغوي الذي يتضمّنه قوله ذاك. فمن داخل لعبة اللغة نفسها يبدو لنا صاحبنا وكأنه يفضح قصدًا كل الأنانية والغطرسة والاستبداد في الذوق الثاوية ضمن استطيقا اللذيذ. يدّعي الفرد صاحب اللذات ضربًا من الوصاية على الآخر. لكن المتعة الشخصية الفردية لا تتضمن أيّ قدرة على التشريع للآخرين. ولذلك يدعو كانط الآخر المتقبل السامع ألّا يبقى مجرد متفرج سلبي. إنما عليه في كل مرة ينتصب فيها صاحب اللذات حكمًا على الذائقة العمومية، أن يتحول إلى «سامع كوني»، ممارسًا ذوقه بشكل عمومي، متدربًا على ضرب من المواطنة النشيطة، وأن يكشف خدعة حكم اللذيذ، قائلًا بلسان كانط نفسه: «كان عليك بالأحرى أن تقول: هذا الخمر لذيذ **بالنسبة إلي**»[2].

إنّ استطيقا لا تقوم إلّا على تذوّق اللذيذ ليس بوسعها أن تتسع لاستقبال حكم الغير والموافقة عليه. ذلك لأنها تنبع من **ذوق الحس** وهو ذوق يبقى في تقدير كانط دون **ذوق التفكّر**. وربما يصح القول إذًا بأنّ استطيقا التفكّر الكانطية لا تتسع لأية استطيقا ليبرالية، تشتق صلاحية أحكامها من شعار مضاد هو التالي: «لكلٍ ذوقه الخاص». أما حينما أحكم مثلًا أن «هذه الوردة جميلة»، فإنّني بذلك أعوّل على قبول الآخرين لذوقي ذاك على سبيل الاستحسان والرضا من أجل

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***. op. cit. p. 968.

(2) Ibid.

الانخراط معي في **الكونية الاستطيقية** ذات الطبيعة المغايرة تمامًا **للكونية المنطقية** من جهة **وللإجماع الاجتماعي** من جهة أخرى. إنّ الأمر يتعلق إذًا بالعبور عبر الحكم الجمالي وعلى نحو رمزي عفوي وسلمي معًا، إلى مقام من العمومية ذات الصلاحية للجميع، التي تتخذ مما يسميه كانط بحرية الحكم، أي حرية التعبير والقلم والنشر، مبدءًا جوهريًا لها. ذاك هو الذي يرتضيه نقد الحكم الاستطيقي الذي يسمح للنقد الفعلي أن يدخل عبر **الألعاب الجمالية الحرة** في الوجود العمومي من بابه الواسع: أي من باب دائرة الغيرية. حيث لا يكون الغير عدوًّا/ذئبًا، إنما هو أفق استحسان ورضا وضيافة جمالية. لن يكون الغير الذي يستقبله كانط على مائدة الذوق الاستطيقي آخرَ يهدد الأنا ويتربّص به، كأنما «الآخر» هنا هو وفق عبارة لطيفة لبول ريكور، «عين الذات»[1] منذ أن قبل واستحسن بل وأعجب بأن نشترك سويًّا في الكينونة معًا في العالم.

لكن ليس في هذه الكونية الاستطيقية من شيء سوى «صوت كوني»، أي نداء الكون والكونية، أو هو ضرب من الضمير العالمي الذي لا يقوم إلَّا مقام الفكرة الاستكشافية الناظمة. هنا ينبهنا كانط، على نحو مثير، إلى أنه لا يحق لنا أن نسلّم اعتباطًا بموافقة الجميع، بل فقط أن «نمنح أو أن نعير كل واحد منا هذه الموافقة». وقد نذهب بهذه الكونية الاستطيقية إلى حيث تنبثق من جهة نوع من «خفة الغير» التي نقبلها بل ونحتملها، وذلك بوصفه آخرَ يقبع في أخص مشاعرنا نحن الذين لا نكفّ دومًا عن أن نكون «غيرًا مطلقًا».

§ 4 ـ مفهوم الحسّ المشترك:

سوف نعتمد هنا، وقد أدركنا عقدة الإشكال، على خمس فقرات أساسية من كتاب **نقد ملكة الحكم** خصصها كانط للاشتغال الصناعي المقصود على مفهوم الحسّ المشترك، وهي: الفقرات 19 ـ 22 و40. ـ وإنّ أهم ما يثيرنا في هذا الموضع هي المسائل التالية:

---

(1) P. Ricoeur, ***Soi-même comme un autre,*** Paris, Seuil, 1990.

أوّلًا: أنّ كانط لا يكتشف البعد الفلسفي العميق لمفهوم الحس المشترك إلّا مع كتاب النقد الثالث، أي على أرضية ميدان الجميل والرائع. فبالرغم من ظهور هذا المفهوم منذ الباب الأول من كتاب **أسس ميتافيزيقا الأخلاق** المنشور سنة 1785، فإنّه بوسعنا القول إنّ مفهوم المشترك قد بقي سجين فلك الكلي المنطقي، حيث يتماهى مع العامي والشعبي الذي ينبغي تدبيره عبر القانون الأخلاقي والأمر القطعي. إنّ الأخلاق نفسها، وإن كانت تنبع ممّا يسمّيه كانط «بالعقل البشري المشترك»، فهي تبقى دومًا ضمن دائرة «المعرفة الفلسفية». ذاك هو تحديدًا ما أدركته حنة أرندت بقولها: «إنّه لمن الخطأ أن نعتقد أنّ السؤال الثاني في علاقة بالفعل البشري. إنّ سؤال ماذا يمكنني أن أفعل؟، هو سؤال يخص سلوك الأنا على نحو مستقل تمامًا عن الآخرين».

ثانيًا: أنّ اكتشاف أفق «المشترك» في نقد 1790 بوصفه حلًّا لإشكالية الغيرية والكونية معًا، يفترض إذًا التفكر بالبشر من جهة ما هم جمعًا وجموعًا وجمهورًا، ولعل أرندت قد أدركت حقًا ما يشعر به الفيلسوف الشيخ، وهي التي كانت هي الأخرى في ذلك على كبر، «بأن لا أحد يقدر على العيش وحيدًا... وأن مفهوم صحبة الآخرين هو مفتاح فهم القسم الأول من نقد ملكة الحكم».

لقد غدا مفهوم المشترك منذ 1790 لدى كانط وعلى أرض الجماليات خيطًا هاديًا لمجمل فلسفة كانط الشيخ: حيث سوف نعثر عليه في صياغات مختلفة داخل مؤلفات كانط الأخيرة، من قبيل «الجماعة الإتيقية» في كتاب **الدين في حدود مجرد العقل 1793**[1]، أو «مبدأ العمومية» في **مشروع السلم الدائمة** 1796[2]، أو «المواطنة الكونية» في نص **الأنثروبولوجيا من وجهة نظر براغماتية 1798**[3]. إن

(1) E. Kant, *La Religion dans les limites de la simple raison.* In: ***Œuvres philosophiques, T. III,*** op. cit. p. 114.

(2) E. Kant, *Projet de paix perpétuelle.* In: ***Œuvres philosophiques. T. III,*** op. cit. P. 378.

(3) E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique,* in: ***Œuvres philosophiques. T. III,*** op. cit. P. 940.

أهم ما نستفيده من الفقرات 19 ـ 22، هو الأمر التالي: يظهر المشترك في بادئ الأمر مبدأً للجميع يسمح لنا أن نلتمس في كل مرة انخراط كل الآخرين في الحكم الاستطيقي وأن نعوّل فعلًا على هذا الانخراط. إنّ هذا، على حدّ تشخيص كانط، لن يكون سوى «الحس المشترك»[1] نفسه بوصفه يختلف تمامًا عن العقل السليم الذي يشتغل دومًا انطلاقًا من مفاهيم. يولد الحس المشترك إذًا داخل دائرة الشعور. أما العقل فلن يكون سليمًا إلّا متى سانده المفهوم. لكن هذا الشعور لن يكون شعورًا مشتركًا إلّا متى تضمن «قابلية التواصل الكوني»[2] عبر لغة الاستطيقا القابلة لإمكانية اختراع فضاء جمالي عمومي كوني لا حدود له. ولأن هذا «المشترك» هو مبدأ الكونية وحسّها وصوتها معًا، فإن كانط يقرر، في الفقرة 22 تحديدًا، أن يحوله إلى ضرب من **الحس الإلزامي**. يقول: «في جميع الأحكام المتعلّقة بالجميل، لا نسمح لأيّ أحد أن يكون فيها على رأي آخر»[3].

لكن ومن أجل بلوغ صياغة مكتملة وحاسمة لمسألة الحس المشترك في جماليات كانط، ينبغي أن نمر من مجال الشعور باللذة إزاء **الجميل** إلى مجال الشعور بالألم إزاء **المريع**. إن الجميل لا يكفي من أجل استكشاف مجمل دائرة المشترك البشري. ذلك لأن هذا المشترك هو، على حد توصيف كانطي، مشترك الألم والحزن والشر الجذري وكل أشكال الخبث والفظاعة داخل ما يسميه كانط بنفسه «التراجيديا العامة للتاريخ البشري». من أجل ذلك نحتاج إلى استطيقا اللاذوق واللامتعة أكثر ربما من حاجتنا إلى جماليات اللعب بالأشكال الجميلة والتأمل الجمالي الهادئ الرصين.

ومن أجل أن نفهم لماذا أجّل كانط الاشتغال على الحس المشترك إلى حدود الفقرة 40، حري بنا أن نتوقف قليلًا عند مفهوم الرائع. إنه أولًا يشترك مع الجميل

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. § 40, p. 1072.

(2) H. Arendt, ***Juger.*** op. cit. p. 68.

(3) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. p. 1003.

في كونه حكمًا تفكريًا استطيقيًا خالصًا خاليًا من كل منفعة وهو في ذلك أيضًا ذو نزعة كونية. إن الرائع لا يولد إلّا من لذة سلبية. إنه بلا متعة وبلا مفهوم، لكنه بشري تمامًا. حيث لا ينبغي علينا أن نبحث عنه إلّا في أنفسنا. إن فكرة الرائع لدى كانط، إنما تتعلق تحديدًا بضرب من الإجلال لفكرة الإنسانية ذاتها. والطريف المثير في هذا الرائع هو أنه يجعلنا نكتشف في ذواتنا ما يسميه كانط في الفقرة 28 تحديدًا، «بملكة مقاومة» لكل ما من شأنه أن يحدّ من قدرات البشر.

يعاود إذًا مفهوم الحس المشترك الظهور، بعد أن منح كانط لفكرة الرائع أن تدخل حقل الاستطيقا، ليحتضن هذه المرة مشترك الألم في استطيقا بلا جمال ولا لذة جمالية. إننا هنا إزاء ولادة ضرب جديد من الشعور هو شعور العقل بحدود المخيلة أمام اللامحدود. وهنا بالضبط يظهر الفن على سطح نقد ملكة الحكم ظهورًا متأخرًا، مثيرًا للريبة، وذلك في الفقرة 43 على وجه التحديد. وسوف يكتب لنا حينئذ أن نشهد على القرابة الحميمة التي تقيمها استطيقا كانط ما بين الرائع والفن بوصفه المصمم الحقيقي لقنطرة العبور فوق الهاوية بين النظري والعملي. إن أهم ما نخرج به من الفقرة 40 التي أقامت عليها حنة أرندت قراءتها السياسية لاستطيقا كانط، هو حرص كانط على تمييز هذا **الحس الاستطيقي** عن **الذهن المشترك** بوصفه، وعلى حد تعبير كانط نفسه، «أدنى خاصية ننتظرها من أي كان يحمل اسم كائن بشري»[1]. إن المشترك الذي يطلبه كانط من الحكم الجمالي ليس مشترك العامة المبتذل والمتوفر لدى الجميع، وذلك لأنّ تملكه لا يعتبر أبدًا لا فضلًا ولا تميزًا.

لذلك يعود بنا كانط باحثًا عن ضرب من الكرامة المفهومية لعبارة الحس المشترك إلى الأصل اللاتيني sensus communis، إنه يقصد حينئذ ما يلي: «فكرة حس مشترك للجميع أي فكرة ملكة حكم تأخذ في حسبانها... تمثّل كل الكائنات البشرية الأخرى، من أجل أن يؤيد حكمها العقل البشري برمته»[2]. إن الأمر

---

(1) Ibid. 1072.

(2) Ibid.

يتعلق هنا إذًا بضرب مخصوص من **الحسّ** الذي بوسعه أن يدعم العقل البشري برمته. لذلك صار هذا الحس الاستطيقي النابع من حاجة العقل نفسه إلى ما يعضده ويسنده من أجل الجمع بين البشر، إلى ضرب من الحس الإنساني المخصوص الذي تحوّله أرندت إلى حس «بالمشترك». وذلك يعني، في تأويل أرندت، مقام من «الفكر المفتوح» الذي نتدرب ضمنه على فن الكونية نفسها، بما هي أفق للوجود معًا. ربّ فن صار وفق عبارة جامعة للشارح الفرنسي لوبران إلى «عقد» استطيقي وإتيقي»[1] من أجل مواطنة سلمية كونية في عالم يتسع للجميع. بذلك تغدو استطيقا كانط بقلم لوبران إلى رسم خيالي جميل يتجلى فيه **نقد ملكة الحكم** وكأنه «أسطورة لمجتمع بوسع كل امرئ أن يتخلص فيه، بضرب من الاغتراب التام في الآخرين، من غيريته المرضية التي تفصله عن نفسه»[2]. بل وأكثر من ذلك، ليست الاستطيقا غير «رمز لجماعة كونية ممكنة» أو هي نداء نحو «قابلية اجتماعية متعالية ليست من جنس التعاطف التنويري»[3].

§ 5 ـ النقاش الاستطيقي:

يتعلق الأمر هنا بالفقرتين 56 و57 من النقد الثالث حيث يعالج كانط مشكلة الصلاحية الكونية للأحكام الجمالية. وهنا تولد نقيضة[4] لا مناص من التنبيه عليها وحلها على نحو نقدي وذلك باختراع **فضاء للنقاش** في شأن الذوق دون اختصام حوله. إن مشكلة كانط الأساسية في كل ذلك هي التالية: كيف ننخرط ضمن جماعة النقاش الاستطيقي المشترك دون أن نحوّل هذا «المشترك اللغوي» إلى موضع خصومة لا تنتهي؟

يعرض علينا كانط موضعين مشتركين في الشائع العام حول الذوق: «لكلٍّ

(1) G. Lebrun, ***Kant et la fin de la métaphysique***. Paris, Armand Colin, 1970, p. 368.

(2) Ibid. p. 386.

(3) Ibid.

(4) Cf. - Omezine Ben Cheikha, ***Le problème des antinomies dans l'œuvre critique de Kant***, op. cit. pp. 346 sq.

ذوقه الخاص» و«إننا لا نتخاصم في شأن الذوق»[1]. لكنه سرعان ما يفضح قصور هذا المشترك العامي السيئ الذي لا يزال أمامه الكثير من أجل إدراك مساحة استطيقية نقدية للنقاش الكوني. ذاك هو ما ينجزه الحل الكانطي لنقيضة الحكم الاستطيقي التالي: «بوسعنا أن نتناقش حول الذوق»[2]. إن كانط ههنا يرسم حدًّا فاصلًا بين الحكم الاستطيقي الفردي المتغطرس الأبكم لأنه يرفض النقاش في شأن الذوق ولا يرى غير منافعه الخاصة، والمتذوق المتفرج الذي ينفي إمكانية الخصومة الاستطيقية نفسها. بين هذين النوعين من الذوق الرديء، يتنزل إذًا الذوق المشترك الذي يقوم على استطيقا النقاش بوصفها مجالًا جماليًّا للتدرب على سياسة المشترك.

إنّ الحس المشترك الاستطيقي الذي لا تزال مفاعيله الفلسفية حية ونشيطة لدى بعض كبار العقول الحالية، هو مثلما قرره كانط بنفسه الاسم الحقيقي لملكة الحكم نفسها. اسم وأي اسم سوف يكون في مستطاعه أن يدفع بمجال الجميل والرائع معًا إلى أفق المشترك بين البشر. إنه **أولًا** مشترك الشعور ولا يهمّ حينئذ أن يكون هذا الشعور شعورًا باللذة الخالصة أم بالألم العميق إزاء أشكال الجبروت التي تعجز مخيلة البشر عن تمثله أو تذوقه. وهو **ثانيًا** مشترك الحرية ما دام الجمع بين ملكات العقل من جهة وقلوب البشر من جهة أخرى غير ممكن إلّا عبر ضرب من «اللعب الحر للمخيلة»، ولا يهم حينئذ أن يتحول هذا اللعب في آخر مطاف الجميل وعلى تخومه القصوى إلى تدرب جدّي عسير على شكل آخر من الحرية. تلك الحرية الجمالية التي تتخذ من إبداع العبقرية روحًا لها، ومن الشاعر حصرًا أفقًا للتدرب على السير بعيدًا بالأفكار الجمالية، إلى أقصى إمكانيات التعبير عمّا هو عظيم رائع ومريع في آن. لذلك لا يكتمل المشترك الاستطيقي لدى كانط إلّا بالنقاش الاستطيقي الذي يضمن لنا مشتركًا لغويًّا كونيًّا بوسع الفن أن ينجزه خير إنجاز.

---

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***. op. cit. p. 1126.

(2) Ibid.

إن الجميل والرائع يشتركان إذًا سويةً في الانتماء إلى أرض الاستطيقا. لكننا سوف نرى، وعلى عكس ما صرّح بذلك كانط نفسه مضللًا، من «أن الرائع مجرد ملحق غير ذي أهمية»، كم في هذا الرائع من وعد بإنجاز «القنطرة فوق الهاوية»، بدلًا من الاقتصار على تأمل سعيد لها مثلما هو حال الذوق الجمالي المتفرج. في حين سوف يقوم الرائع تحديدًا بتصميم المشهد الجمالي الحقيقي رأسًا. وربما لا يأتي الجميل إلّا متأخرًا بعدما يخترع الرائع أساليب التفكير والتعبير على ما من شأنه أن يدفع البشر بعيدًا في رحاب ما يسميه كانط العبقرية التي تمنحها الطبيعة لبعض كبار النفوس.

II ـــ روائع كانط السبعة أو في جماليات «العظيم»

يتعلق الأمر في هذا الموضع بدراسة تحليلية الرائع من كتاب كانط «**نقد ملكة الحكم**». وهي تحليلية تمتد على مدى الفقرات 23 ـ 29. لكنّنا لن نقف عند مجرد استعراض دلالات «الرائع» الكانطي، بقدر ما نراهن على إمكانية الكشف عن العلاقة الجوهرية الكامنة بين مسألتيْ **الرائع والحرية**، من حيث إنَّ هذه الحرية، على حدّ تعبير كانط نفسه، في نصّه الشهير **كيف التوجّه في الفكر؟**، هي: «الجوهرة الوحيدة التي بقيت لنا داخل جملة ضغوطات الحياة المدنية، وهي وحدها التي لا يزال بوسعها أن تساعدنا على إيجاد دواء لكلّ شرور هذه الوضعية»[1].

إنّنا بذلك سوف نعتمد أساسًا على أطروحة جان لوك نانسي الذي يعتبر الرائع الكانطي «قربان حرية»[2]، وذلك على الضدّ من جماليات هيغل التي تعلن عن «موت الفن». ويبدو نانسي مستعيدًا في ذلك، على نحو ما، التصوّر الكانطي للرائع، بوصفه قد أدرك جيّدًا أنّ قدر الفن ليس في **التمثيل**، إنما يكمن بعيدًا في

(1) E. Kant, «Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée?», in: ***Œuvres philosophiques II,*** op. cit. pp. 542-543.

(2) Jean-Luc Nancy, «L'offrande sublime», in: ***Une pensée finie,*** op. cit. p.

مكان آخر، لا علاقة له بدائرة الحقيقة، من حيث هي سجينة لفلك التمثّل والتمثيل. إنّ فضل كانط يكمن بذلك تحديدًا في أنّه على عكس هيغل قد وضع مصير الفن في دائرة الرائع. وهو بذلك قد حرّره من ميدان **الحقيقة**، وأوكل إليه مهمّة اختراع **الحرية**.

في كتابه «**تناهي الفكر**»، وبالتحديد في فصل خصّصه رأسًا للوقوف على تحليلية الرائع من النقد الثالث، وتحت عنوان مثير هو **قربان الرائع**، يميّز نانسي بين تصوّرين للفن:

«تصوّر يبتلع الفن؛ وآخر يفكّر فيه من جهة مصيره الخاص. وهذا الأخير هو فكر الرائع. أمّا التصوّر الآخر، أي تصوّر هيغل بالطبع، حيث لا تفكّر الفلسفة بالفن بوصفه قدرًا ولا بوصفه مقصدًا، وإنّما هي لا تفكّر به إلّا من جهة الماضي (au revers)، فهي تفكّر بهدفه وعلّته واكتماله. وإنّها لتضع بذلك حدًّا لما تفكّر فيه، إذْ هي لا تفكّر فيه بل تفكّر بنهايته. إنّها تضع نهاية للفن، عبر المحافظة عليه ضمن الفلسفة وبوصفه فلسفةً. إنّها تضع للفن نهاية ضمن تمثيل الحقيقة... إنّ الفنّ الذي يُتصوَّر بوصفه تمثيلًا أو بوصفه تعبيرًا هو فعلًا فنّ منتهٍ، فنّ ميّتٌ»[1].

كيف ننقذ الفن من أطروحة «موت الفن» الهيغلية؟ ـ إنّ كانط يمثّل إذًا في قراءة نانسي أفقًا أوسع لإعادة تأهيل الفن مرة أخرى. **كانط في ما أبعد من هيغل**: ذلك هو الدرس الذي يخرج به نانسي من خلال إعادة تنشيط أفق الرائع الكانطي ضد أطروحة موت الفن الهيغلية. لكن لماذا «أخطأ» هيغل حيثما «أصاب» كانط؟ ـ لأنّ هيغل، حسب نانسي، لم يدرك أنّ مصير الفن إنما يتنزل في **مكان آخر غير المفهوم**.

يقول نانسي: «لقد كان الفن في مكان آخر. إنّ هيغل... لم يكن على علم بذلك، لكنّ كانط، على العكس منه، كان قد بدأ يدرك أنّ رهان الفن ومصيره لم

(1) Ibid. pp. 154-155.

يكن في تمثيل الحقيقة، إنما هو ـ من أجل التعبير عن ذلك على نحو مستعجل وللأول مرة ـ يكمن في **تمثّل الحرية**. إنّ مثل هذه المعرفة هي ما كانت مرتهنة داخل فكر الرائع»[1].

ما نحاول القيام به هنا هو اختبار هذه القراءة للرائع الكانطي بوصفه حرية. وذلك باستثمار آفاقها وأبعادها الفلسفية الممكنة. ممّا يحرّرنا الرائع الكانطي حينئذ؟ من الجميل أم من التمثيل والحقيقة؟ أم من «الفن البشريّ» الذي يفتقد دومًا إلى نموذج؟

§ 1 ـ في المرور من الجميل إلى الرائع لدى كانط:

كيف المرور من الجميل إلى الرائع؟ ـ ذلك هو مضمون الفقرة 23 من **نقد ملكة الحكم** بوصفها أولى فقرات تحليلية الرائع وهي تحمل العنوان التالي: «في المرور من ملكة الحكم على الجميل إلى ملكة الحكم على الرائع». هل يفي هذا العنوان حقًا بما يعد به؟ وهل هناك فعلًا لدى كانط ملكة خاصة بالحكم على الجميل؟ وأخرى خاصة بالحكم على الرائع؟ وأيّ معنى لهذا «المرور» أو العبور؟ هل فيه تجاوز للجميل، وبالتالي إعلان عن خروجنا عن أفق الاستطيقا؟ ولماذا يقذف كانط الرائع، فجأة، في قلب استطيقا الذوق؟ أمن أجل توقيع على نهاية الجميل أم من أجل خلق خصم له يزاحمه على ميدان ملكية الاستطيقا؟

هذه أسئلة طرحها ليوتار في قراءته المطولة والمشاكسة، التي اشتغلت من داخل براديغم اللغة ولاإنسانية الخلاف، وعلى مدى ما يقارب 300 صفحة على تحليلية الرائع الكانطية، ماذا يغنم عندئذ فيلسوف نهاية السرديات، بما في ذلك رأسًا سردية الذات الكانطية من فكرة الرائع؟ ولماذا يشتغل تحديدًا على الرائع دون الجميل؟

---

(1) Ibid.

يقول ليوتار: «وفي الحقيقة إنّ السؤال لماذا تحليلية الرائع؟ إنما هو نفسه سؤال ساذجٌ»[(1)].

ذلك أنّ كانط لا يهمّه في شيء لماذا المرور من الجميل إلى الرائع، وهل هناك فواصل نهائية بينهما، أو إنْ كان الرائع شرعيًّا أم غير شرعي. إنّ شاغله الأول بحسب ليوتار هو: «فيم يتفق الجميل مع الرائع وفيم يفترقان؟»[(2)]. أمّا عن وجاهة انبثاق هذا الرائع على نحو فجئيّ وعنيف في قلب استطيقا الذوق، فهو أمر لا يبرره كانط صراحة. لكن بوسعنا أن نحصي على هذا الأمر، انطلاقًا من تشخيص ليوتار، الحجج الثلاث التالية:

أوّلًا: قد يكون مرور كانط بالاستطيقا من مجال الجميل إلى أفق الرائع مجرد هاجس عرضي تاريخي فرضه عليه النقاش السائد في أوروبا القرن الثامن عشر حول مسألة الرائع، وبخاصة منذ بوركا (Burke). لكنّنا نعلم أنّ كانط قد سبق له أن كتب منذ 1764 مقالة تربط صراحة في عنوانها بين الجميل والرائع، قبل اطلاعه اللاحق على كتاب بوركا بعد أن ترجمه غارف (Garve) إلى الألمانية سنة 1773. هل أقحم كانط الرائع ضمن نقد ملكة الحكم الجمالية تحت هاجس شكلي تقليدي فرضته عليه جماليات عصره؟ إنّ هذه الحجة سرعان ما تفقد قوتها متى علمنا خاصة كيف ضرب كانط منذ نقد العقل المحض عرض الحائط بكلّ التقليد الاستطيقي الذي سنّه بومغارتن في حقل الجماليات، معتبرًا ما قام به بومغارتن «جهدًا ضائعًا وبلا جدوى»[(3)].

ثانيًا: إنّه على عكس مفهوم الجميل الذي استغرق تبريره وبيان وجاهته المقدمتين الأولى والثانية من كتاب 1790، فإنّ كانط، حسب عبارة ليوتار، «كاد أن ينسى الإعلان عن الرائع، في المقدمة الثانية»[(4)]، حيث لم يذكره إلّا مرة وفي

(1) J. Fr. Lyotard, ***Leçons sur l'analytique du sublime,*** op. cit. p. 70.

(2) Ibid.

(3) E. Kant, ***Critique de la raison pure,*** Esthétique transcendantale.

(4) J.-Fr. Lyotard, ***Leçons sur l'analytique du sublime,*** op. cit. p. 72.

آخر الفقــرة السابعة، قائلًا: «إنّ الحكم الجمالي لا يقع إسناده بوصفه حكمًا ذوقيًّا إلى الجميل فحسب، وإنّما يُسنَد أيضًا إلى الرائع بوصفه يولد من شعور روحيّ»[1].

إضافةً إلى ذلك لا يعتبر كانط في آخر الفقرة 23 من كتاب 1790 «نظرية الرائع سوى مجرّد ملحق»، معلنًا أنّ هذا مفهوم هو «أقلّ أهمّية وأقلّ ثراء بكثير من مفهوم الجميل في الطبيعة»[2]. غير أنّ هذا الأمر لا يقلّل في شيء من أهمّية تحليلية الرائع. ذلك أنّ هذا «الملحق البسيط» إنما يبشّر بضرب من الاستطيقا المغايرة التي يسميها ليوتار «الاستطيقا السالبة»[3]. وهي توسَمُ بالسالبة لأنّها تعلن عن «استطيقا بلا طبيعة»[4]. إنّ الرائع الذي ينصّبه كانط على تخوم الجميل وفي قلب ملكة الحكم يبدو في عيون ليوتار وكأنه رائع «يأتينا من بعيد»، ومن أصقاع العقل الغامضة، حيث التواطؤ بين كل أشكال التعلق بالمطلق أو العظيم، سواء كان سليل اللاهوت أو حلم الميتافيزيقا. وإذْ هو رائع يأتينا من بعيد، فهو يعدنا بحسب قراءة ليوتار بـ «الذهاب إلى أبعد»[5]. ولكن في أيّ اتجاه يدفع بنا هذا الرائع الكانطي؟ وأيّ بُعْدٍ «أبعد» يعد به؟

يجيبنا ليوتار: «إنّ الجميل يساهم في التنوير، بوصفه خروجًا من القصور مثلما يقول كانط. إلّا أنّ الرائع حريق طارئ وبلا مستقبل. وعلى هذا النحو كان له مستقبل، وهو لا يزال بذلك يتوجه إلينا نحن الذين لم نعد نأمل أيّ شيء، في المعنى الكانطي للأمل»[6].

ثالثًا: لا شيء إذن بوسعه أن يبرر شرعية الرائع غير ما سماه ليوتار بعبارة مثيرة «اندفاع الفكر»[7]، أي محبة المطلق أو الرغبة في اللامتناهي. هكذا يدفع بنا

(1) E. Kant, *Critique de la faculté de juger,* in: ***Œuvres philosophiques II,*** op. cit. p. 949.
(2) Ibid. p. 1012.
(3) J.-Fr. Lyotard, ***Leçons sur l'analytique du sublime,*** op. cit. p. 73.
(4) Ibid.
(5) Ibid.
(6) Ibid.
(7) Ibid.

الرائع الكانطي إلى تحدّ مضاعف: إنّه، من جهة، التحدّي الذي تعيشه المخيلة، وهي ترسو على تخومها القصوى، قبالة ما لا يمكنها تمثيله. يستحيل الرائع حينئذ إلى ضرب من العنف الذي يدفع بالمخيلة المنشغلة باللعب الحر بين الأشكال المحضة إلى جدية معطّلة للقوى الحيوية نفسها، جدية تمثّل «ما لا شكل له» أو «ما لا يُمثّل». تفشل المخيلة حينئذ. لكن فشلها، من جهة ثانية، يدفع بالعقل إلى اختراق الممنوع، الذي فرضه بنفسه على نفسه، فيحوّل رغبته في المطلق إلى قدرة على اختراع الأفكار الجمالية الكفيلة بالتعبير عن الرائع بوصفه تعبيرًا عن «ما لا يمثل». ويستحيل الرائع في الحالتين إلى حرية لا محدودة، يتمتع بها الشعور الاستطيقي، فاتحًا بذلك على نحو نشيط مجال اللامتناهي أمام العقل البشري، فتحًا مغايرًا لما يعد به الدين والميتافيزيقا معًا. هنا لا يعد الرائع بغير الفلسفة.

تلك هي أطروحة ليوتار الذي يقول: «إنّ الرائع الكانطي مقدّمةٌ للفلسفة أو هو كلّ الفلسفة»[1]. لكن بالرغم من طرافة قراءة ليوتار فإنه حري بنا ألّا نتغافل عن المسافة الفاصلة بين رائع كانط الإنسانوي، سليل ميتافيزيقا الذات، ومريع ليوتار ما بعد الحديث، اللّاإنسانوي و«اللّاإنساني»[2]، المسكون بالخلاف وبالآخر المطلق.

إنّ الرائع لدى كانط يولد إذن من نفس النسيج الاستطيقي الذي ولد منه الجميل. ليس الرائع، لو أخذنا نص كانط على تعلاته الصريحة، تعنّفًا على الجميل لا إعلانًا عن نهايته، مثلما تنبئ بذلك القراءات الكارثية الشغوفة بسجلّ النهايات التي انخرط ضمنها الرائع منذ ليوتار. إنّ الرائع الكانطي مثلما تعلن عن ميلاده الفقرة 23 من **نقد ملكة الحكم**، إنما يشترك منذ البدء مع الجميل في خصائص أساسية تحفظ حقوق الجميل وتضمن للرائع شرعيته في آن. فنحن إذن لا نمرّ من الجميل على نحو ضرب ممّا يسمّيه دريدا وأتباعُه عمل الحداد. إنما على

(1) Ibid. pp. 18-19.

(2) Cf. J. Fr. Lyotard, ***L'inhumain,***

نحو كانطي طريف جدًّا بوسعنا صياغته فيما يلي: إنّ الرائع استئناف لفعل الحرية بوصفه جوهر الشعور الاستطيقي، سواء تعلق الأمر باللذة تجاه الجميل أم بالألم إزاء الرائع والمريع. وهو ما نعثر عليه لدى كانط ضمن الفقرة 7 من المقدمة الثانية من كتاب 1790، حيث إن ملكة الحكم التفكّرية لا تشتغل على الشكل أو على غياب الشكل إلّا وفق مفهوم الحرية.

يقول كانط: «لكن الشعور بلذة [يسبّبها] التفكّر بأشكال الأشياء (أشياء الطبيعة والفن على حد سواء) لا يدلّ على غائية للموضوعات في علاقتها بملكة الحكم المتفكّرة، وفق مفهوم الطبيعة، لدى الذات فقط، وإنّما [يدل] أيضًا بالعكس على غائية في الذات بالنسبة إلى الموضوعات هي، بموجب شكلها أو حتى غياب شكلها، نتيجة لمفهوم الحرية»[1].

إنّ الجميل والرائع جميعًا يولدان من حرية المخيلة. لكن الفاصل بينهما هو الفاصل بين **حرية لعوب** لمتذوّق متفرّج، سعيد بتناغم أشكال المحسوس، وبين حرية أخرى، هي الحرية وقد صارت جَدًّا وكدًّا، إنّها **الحرية الجدّية** التي بوسعها أن تهب الشعور الاستطيقيّ روحًا خاصة به. روح بها تستطيع المخيلة أن تصير في مقام العبقرية، بوصفها اختراعًا للأفكار الجمالية. لكن فيما يتفق الرائع مع الجميل وفيم يفترقان؟ إنهما بحسب كانط يتفقان في أربعة مواطن ويختلفان في أربعة. أمّا مواطن الاتفاق، فبوسعنا إحصاؤها فيما يلي:

أ ـ إنّ الرائع والجميل يتفقان أوّلًا في كونهما «يُمتعان بنفسيهما»[2]. إنّهما مصدران للذة استطيقية خالصة، لا يشوبها أيّ نوع من المتعة الحسية. وهنا يذكرنا كانط بالتعريف الأساسي لحكم الذوق نفسه، بوصفه حكمًا لا يقترن بأيّة منفعة.

ب ـ لا يفترض أيّ منهما حكم الحواس، ولا أيّ حكم منطقي متعيّن، فهما ينتميان معًا إلى دائرة حكم التفكّر، بوصفه النشاط المخصوص لملكة الحكم

---

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***, op. cit. p. 948.

ـ قارن: إ. كنت، **نقد ملكة الحكم**، (ترجمة منقحة)، ص 92.

(2) Ibid. p. 1009.

الاستطيقي، فيما أبعد من دائرة المفهوم المنطقي الذي للذهن في علاقته بالظواهر.

ج ـ لا تكون أحكام الجميل والرائع دومًا إلّا أحكامًا جزئية لكنها تنزع مع ذلك إلى الكونية، بوصفها تخص كلّ ذات استطيقية.

د ـ ليس في الرائع ولا في الجميل أيّ ادعاء معرفة، إنما هي فحسب أحكام صادرة عن مجرد الشعور باللذة أو بالألم الاستطيقيين.

يشترك الرائع مع الجميل إذًا في أربعة معان جوهرية، هي جملة المساحة التي تحتلها دائرة الاستطيقا، وذلك من جهة ما هي مساحة اللذة المحضة الصادرة عن التفكّر والصانعة لأحكام جزئية ذات نزعة كونية لكنها لا تتضمّن أيّ ادعاء معرفي. ماذا تبقى للرائع من المعنى كي يذهب أبعد فأبعد من استطيقا الجميل؟

أمّا مواطن الاختلاف، فهي تعود، مثلما تشير إلى ذلك الفقرتان 23 ـ 24 من النقد الثالث، إلى أربعة معان يُقال عليها معنى الرائع راسمًا بذلك خط إفلات حرّ وحيويّ وطافر عن دائرة الجميل:

أ ـ أنّ الرائع في جوهره هو ما لا شكل له.

ب ـ أنّ الرائع لا يتعلق بالمخيلة بل بالعقل.

ج ـ يصدر الرائع دومًا عن تعطيل مفاجئ للقوى الحية، وليس عن تأمّل هادئ رصين.

د ـ لا يوجد الرائع في أيّ موضوع من موضوعات الطبيعة ولا في منتوجات الفن البشري، إنما البحث عنه دومًا في أنفسنا.

ليس مقصد كانط إذن أن تقف «الاستطيقا» لديه عند حدود «الجماليات»: **لأنّ الجميل** لا يكفي لديه من أجل استيفاء حقل **الاستطيقا**. ذلك أنّ الذوق الرصين الهادئ للمتفرج الجماليّ لا يكفي من أجل تحرير القوى الحيوية للبشر والدفع بها إلى أقصاها. لذلك نرى أنّ كانط يقف موقفًا حريصًا من أجل التمييز بين الجميل والرائع. إن الرائع يملك ميدانًا خاصًا به. ولكن، هل يتعلق الأمر

بضرب من «التراجع» الكانطي عمّا أثبته من اشتراك بين المجالين؟ ـ لعل ليوتار هنا قد أدرك جيدًا نكتة الأشكال حينما أعلن «أنّ الاختلاف بين الجميل والرائع ليس مجرد اختلاف في اللهجة أو الإيقاع. إنما يتعلق الأمر باختلاف حقيقي ترانسندانتالي»[1]. نحن بذلك نقف أمام اختلاف ينبع من شروط إمكان استطيقا الرائع بوصفها تملك حقلًا من البحث خاصًا بها، هو حقل التوتّر الأقصى للمخيلة، متى تعلق الأمر بالاقتدار الممكن الذي لها في مجابهة ما هو غير المحدود. ونحن سنفصل هذه المواطن تباعًا.

III ـــ الرائع يُقال على معان عدة

1 ـ الرائع هو ما لا شكل له:

ذاك هو البيان الأول لمعنى الرائع بوصفه يختلف جوهريًا عن طبيعة الجميل.

يقول كانط: «ومع ذلك، ثمّة أيضًا فروق مهمة بين الاثنين بارزة للعيان. فجمال الطبيعة يتعلق بشكل الموضوع، الذي يقوم في التحديد؛ وفي مقابل ذلك، فإنّ الرائع يمكن أن يوجد أيضًا في موضوع لا شكل له، بمقدار ما يمثل اللامحدودُ فيه أو بفضله...»[2].

إذا كان بوسعنا إذن أن نلتقي بالجميل في موضوعات الطبيعة لأنها ذات شكل، أي بما هي تستمد جماليتها من تناغم الأشكال وما يتركه ذلك من أثر على ذوق الذات الحاكمة، فإن الرائع، وعلى الضدّ من الجميل، لا يوجد إلّا فيما هو **لا شكل له**. ولكن أيّ معنى للشكل حينئذ، حيث يتحتم علينا أن نغادر بسبب غيابه دائرة الجمال أصلًا؟ وهل في غياب الشكل عن الرائع نقص وهشاشة أنطولوجية، أم فيه تحرر من الحدود واندفاع نحو اللامتناهي؟

---

(1) J. Fr. Lyotard, *Leçons,* op. cit. p. 80.

(2) Ibid. p. 1009.

ـ نقد ملكة الحكم، ترجمة عربية منقحة، ص 153.

علينا أن نأخذ الشكل هنا في معنى دقيق هو ما سماه كانط «التحديد»، وهو أقرب إلى معنى رسم الحدود. إنّه بذلك يشتق دلالته الأساسية من دلالة «النقد» المتعالي من حيث هو رسم للحدود داخل خريطة العقل البشري، والأمر يخص هنا ملكة الحكم. وحري بنا أن نقف هنا على أهمية مفهوم الشكل الجمالي في الأفق الكانطي، بوصفه ما يتمتع به الجميل وما يتحرر منه الرائع. ذلك أنّ الفلسفة النقدية قد أولت اهتمامًا أساسيًّا بمسألة الشكل، بوصفه الحد الأقصى المتاح للتناهي الجذري للذات البشرية. وذلك ما نتبيّنه منذ قسم «الاستطيقا المتعالية» من **نقد العقل المحض**. حيث يعيّن كانط **الشكل المحض** الذي وفقه يقع حدسُ شكل الظواهر داخل الزمان والمكان، بما هما **إطاران** قبليان لشروط إمكان معرفة ظواهر الطبيعة[1].

وهذا الاهتمام بالشكل نجده حاضرًا أيضًا، في قسم «التحليلية المتعالية» حيث يُعيَّن «المفهوم» بوصفه الشكل الذي تُجمَّع تحت رايته عناصر معرفة الظواهر عن طريق تجميعها في الذهن على صورة وحدة ما قبلية. وفي الميدان العملي يمثل «القانون» الأخلاقي بوصفه شكلًا قبليًّا إلزاميًّا وضروريًّا وكليًّا، هدفه التشريع الكوني للفعل البشري.

وفي حين يبقى الجميل وفيًّا لهاجس الحدود الذي قامت عليه مهمة نقد العقل، أي لمهمة الفلسفة كما تمثلها كانط من منظور تناهي الذات من استطيقا كتاب 1781 إلى حدود تحليلية الجميل في كتاب 1790، نلاحظ أنّ الرائع يسجّل أوّل تمرّد ناجح على النقد الكانطي نفسه: إنّ الرائع يتميّز في نسيجه الجوهري بغياب الشكل. فهو إنما يأبى الشكل ويفلت منه ويمتنع عنه. إنّه يتحداه ويخترقه ويندفع فيما أبعد منه. وكأن الرائع يسرق الشعور الاستطيقي من الجميل من أجل أن يحرره وأن يهرّبه بل وأن يهجّره نحو أصقاع لا يدركها لا المفهوم المعرفي ولا القانون الأخلاقي والشكل الجمالي.

(1) E. Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit. p. 782.

ـ هل في ذلك قرع نواقيس نهاية انضباط العقل المحض ومحكمته، وبداية تدشين هذا العقل نفسه للأفق الاستطيقي للحرية؟ ولكن أي مقام يصير إليه الرائع حينما يستحيل إلى ما لا شكل له؟ كيف نعرّفه عندئذ وكيف نسمّيه؟

إنّ تحرر الرائع من الشكل الجمالي الذي حافظت عليه الاستطيقا إلى حدود تحليلية الجميل من كتاب 1790 قد يهدّد إمكانية التفكير فيه والتعبير عنه أصلًا. لكنه يسجل في الوقت نفسه بداية تحرر واعدة من نفوذ الشكل بوصفه نفوذ العقل ونفوذ اللغة معًا. إن الرائع يتمرد على الشكل ثلاث مرات: شكل اللوغوس النظري وشكل القانون العملي وشكل الجميل الاستطيقي معًا. وهو يطلّق بذلك كل الثنائيات التي اعتادت عليها ميتافيزيقا الذات: الشكل والمضمون، الذات والموضوع، المحايث والمفارق.

2 ـ الرائع سليل العقل ومصيره في آن:

نحن نمرّ هنا إلى الفارق الجوهري الثاني بين الرائع والجميل.

يقول كانط: «هكذا يبدو أنّ الجميل يناسب عرض مفهوم غير متعيّن للذهن، بينما يناسب الرائع عرض مفهوم غير متعيّن للعقل. وهكذا نجد أنّ الرضا الخاص بالجميل مرتبط بتمثّل الكيف، والرضا الخاص بالرائع مرتبط بتمثّل الكم»[1].

إنّ خروج الرائع عن مقولة الشكل الجمالي هو الذي يجعله إذن على قرابة مباشرة بالعقل، وقد صار إلى رغبة لا مشروطة في إدراك اللامحدود. لذلك بوسعنا القول إنّ الرائع يوازي أفكار العقل التي لا موضوع لها، وهي أفكار بيّنت الجدلية المتعالية من نقد **العقل المحض** المصدر العميق لأوهامها. لكنّ الطريف مع هذا الرائع هي إمكانية التحوّل من «الظاهر المتعالي»، بوصفه وهمًا طبيعيًّا في العقل البشري، ناجمًا مباشرة عن رغبة جامحة في المطلق، إلى **الظاهر الاستطيقي**، بما هو شعور بالرائع يهزّ الذوق الجمالي ويدفع به نحو اختراق حدود

(1) - E. Kant, *Critique de la faculté de juger*. op. cit. p. 1009.

ـ كانت، **نقد ملكة الحكم**. ترجمة عربية، ص 153س.

المخيلة إلى حيث يكون بوسع العقل نفسه أن يكون في حجم ما يفوقه حجمًا.

لكنّ الفارق بين الرائع الاستطيقي والوهم الميتافيزيقي هو فارق جوهري: فالوهم ينجم عن فشل العقل التأمّلي في معرفة اللامتناهي، أمّا الرائع فسموّ بالعقل إلى مقام العبقرية. والوهم خصيصة العقل المحض خارج دائرة المفهوم؛ أمّا الرائع فخاصة المخيّلة خارج دائرة الشكل. إنّنا هنا بالذات نسعى إلى امتحان فرضية أساسية من فرضيات هذا البحث، ألا وهي: **إنّ فكرة الرائع الاستطيقي تمثّل الحلّ الحاسم لإشكالية أوهام العقل المحض**[1]. أي أنّ الاستطيقا هي الأفق الذي بوسع العقل أن يتحرر فيه من الميتافيزيقا. وإنّنا نسجّل هنا تحديدًا، انطلاقًا من كتابات جيرار لوبران، أحد أكبر شراح **نقد ملكة الحكم**، ـ ضربًا من التواشج العميق بين نصّ الجدلية المتعالية من كتاب 1781 ونصّ تحليلية الرائع من كتاب 1790. لذلك نرى كيف خصّص لوبران في أطروحته اللامعة حول **كانط ونهاية الميتافيزيقا (1970)**، وهو اشتغال على **نقد ملكة الحكم** تحديدًا، القسم الأوّل منها للعودة إلى نص الجدلية المتعالية، أي لدراسة مسألة «الظاهر المتعالي». وكأنّما ثمة علاقة أكيدة بين **نهاية الميتافيزيقا وولادة الاستطيقا**. وبالرغم من كون لوبران لا يعترف بوجود «استطيقا كانطية»[2] أصلًا، وذلك في المعنى التقني الدقيق لمصطلح استطيقا بوصفها اشتغالًا محصورًا على الفن، ـ فإنّنا ندرك أنّ مقصد كانط الخفي هو التالي: إنّ الحل الأخير لمشاكل الميتافيزيقا لا يكمن في تحويلها إلى «ميتافيزيقا الأخلاق» بمقدار ما يكمن في «استطيقا» قد يكون الرائع هو أنجع الأفكار التي بقيت منها. إن الجميل هو ماضي الاستطيقا، لكن الرائع هو مستقبلها.

وحسب ليوتار، فإنّه مع الرائع تصير الاستطيقا إلى فلسفة. وهنا ينبغي علينا أن ننبه على تحوّل حاسم أجراه كانط على فكرة الرائع مثلما استقرّ لدى أكبر

---

(1) لقد سبق لنا أن خصصنا رسالة الدكتوراه لمعالجة مسألة «أوهام العقل» في جملة المؤلفات النقدية الثلاثة التي وضعها كانط. انظر:

- Omezine Ben Cheikha, ***Le problème des antinomies dans l'œuvre critique de Kant.*** op. cit.

(2) G. Lebrun, ***Kant et la fin de la métaphysique,*** op. cit. p.298.

المنظّرين له في العصر الحديث، نعني الإنجليزي إدموند بوركا. فإذا كان مريع بوركا ينبع من المحسوس ويبقى بذلك عائمًا في مجال أضعف انفعالات البشر، بدءًا بالخوف، مرورًا إلى الرعب، وصولًا إلى الهول مع الفزع. فإنّ كانط يقتلع الرائع من التصوّر الإمبيريقي القائم على تشخيص حسي للانفعالات، إلى تصور فلسفي نقدي استطيقي.

مع كانط يولد الرائع الذي بوسعه أن يكون في حجم العقل البشري وبحوزته وعلى مقاسه، وفق عبارة جميلة لدريدا. إنّ ما يهمّ كانط تحديدًا ليس كيف يتكون الرائع أو ما هي أصوله، كما فعل بوركا، إنما كيف نستعمل هذا الرائع، أو بالأحرى أي استعمال شرعي له؟ إن قارئ كانط يشهد كم يحرص هذا الفيلسوف الرائع فعلًا على أن يجعل من ميدان الرائع أمرًا حكرًا على العقل البشري، شعورًا للعقل لا نجده إلَّا في أنفسنا. كانط إذن يحصّن «ما لا يمثل» جيّدًا داخل مجال حدود العقل، مخافة الانزلاق إلى دائرة اللّاعقل. إن الرائع مضادّ لكلّ ما من شأنه أن يهدّد حرية البشر، وأن يرتد بهم إلى الخرافة.

إنّ الرائع يأتي إذن من العقل مباشرة فهو سليله ومصيره في آن معًا. والقصد منه هو تصميم كانط أفقًا آخر للرائع الاستطيقي بعيدًا عن كل أشكال الشطط الأخرى في التعلق بالمطلق. والتي منها ما أحصاه تحديدًا في كتاب **الدين في حدود مجرد العقل** (1793) أي التعصّب والحماسة والقول بالخوارق والخرافة. كأنّنا نشهد مع كانط ولادة **الرائع في حدود مجرد العقل.** ها هنا يصير الرائع إلى الشكل الوحيد المسموح به من الإفراط أو الشطط أو التمرد على حدود العقل نفسه، الذي يبقى دومًا رغم ذلك تحت راية العقل وانضباطه. إنّه الشطط بوصفه كرمًا ووفرة وعطاء وفيضًا، وإنه الرائع بوصفه تدفقًا للحرية. وإنها الحرية بوصفها إبداعًا وعبقرية.

3 ـ الرائع والحياة:

يقول كانط: «ذلك أنّ الجميل يجتلب مباشرة شعورًا بتفتح الحياة، وهو بهذا قابل لأن يتحد بالإثارات وبخيال يلعب؛ أمّا الشعور بالرائع فهو لذة لا تنبثق إلَّا بطريق غير

مباشر، لأنّها تنتج عن الشعور بتوقف القوى الحيوية إبان لحظة قصيرة، يتلوها مباشرة انطلاق لهذه القوى أقوى وأكبر؛ ولهذا فإنّه بوصفه انفعالًا لا يبدو أنّه لعب، بل أمر جاد يشغل الخيال»[1].

بهذا النوع من الفروق بين الرائع والجميل يضاعف النص الكانطي من سرعة هذا الرائع وخطورته. فهو لا يرتبط هنا لا بغياب الشكل ولا بقرابته مع العقل، إنما يقترن بضرب من العنف الذي يصيب القوى الحية للذات البشرية، تحت وقع **صدمة المريع**. ونتحول مذّاك من تأمّل هادئ للجميل ولعب حر للمخيلة وتفتح سعيد للحياة، نحو توقف فجئيّ وعطالة في الحياة تستيقظ بعده المخيلة من سباتها «الجمالي» وتقف على ظاهرة «استطيقية» لا قبل لها بها. إنّنا نتحول مع تحليلية الرائع من **جماليات المتفرج**، التي ينعتها نيتشه ساخرًا بعبارة «الجماليات الأنثوية»، **إلى استطيقا المتذوّق النشيط**، الذي لا يكتفي بدور الفرجة، بل يصير وفق عبارة كانطية رائعة من كتاب **الأنثروبولوجيا من وجهة نظر براغماتية (1798)**، «مصمِّمًا للمشهد نفسه»[2].

يولد الرائع إذن من أجل أن يوقظ الذات الحديثة من أحلامها الأكثر متعة. لم تعد هذه الذات مع الرائع مطمئنة راضية بتعلّة كونها صارت «سيدة ومالكة للطبيعة»، بل استحالت إلى ذات مهتزة معطّلة عاجزة عن التمثّل. وربما يكون الرائع إذن هو الذي بفضله سوف تستيقظ الذات الحديثة من سباتها التنويري السعيد، فتنتبه مرة أخرى إلى حدودها تجاه اللامتناهي. ألّا يكون الرائع الكانطي بذلك، حسب قراءات ما بعد حديثة، أعسر امتحان للذات الحديثة؟ وبالتالي أنّ نقد الحداثة الذي صار شعارًا للفلسفة منذ نيتشه إلى ليوتار، قد يجد فعلًا إرهاصاته الأولى لدى كانط نفسه، وبالتحديد في نص تحليلية الرائع؟. ليس في الرائع،

---

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. p. 1009.

ـ كانت، **نقد ملكة الحكم**. ترجمة عربية، ص 153.

(2) E. Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, in: ***Œuvres philosophiques III,*** op. cit. p. 940.

حسب كانط، أيّ لعب جماليّ، إنما هو حرية استطيقية، في معنى النشاط الجدّي الأكثر عسرًا على المخيلة. لذلك ليس في هذا الرائع أيّ انجذاب إنما هو انفعال عارم يصيب الذات، حريق مضطرم تخرجه هذه الذات التنويرية السعيدة من حدود الذوق الجمالي إلى أفق الأفكار الاستطيقية التي تصنعها العبقرية.

4 ـ لا وجود للرائع إلّا في الإنسان:

يقول كانط: «من هنا نرى مباشرة أنّنا نخطئ عامة في التعبير حين ننعت بنعت الرائع موضوعًا من موضوعات الطبيعة، بينما نستطيع تمامًا أن ننعت بنعت الجميل كثيرًا من موضوعات الطبيعة.[..] إنّ الرائع الحقيقي لا يمكن أن يكون متضمّنًا في أيّ شكل محسوس، إنّه لا يتعلق إلّا بأفكار العقل.[...] وبالنسبة إلى الجميل في الطبيعة يجب علينا أن نبحث عن مبدأ، خارج عنا، أمّا **بالنسبة إلى الرائع، فما علينا إلّا أن نبحث في داخل أنفسنا** عن مبدأ يكون مبدأ كيفية التفكير التي تُدخل الرائع في تمثّل الطبيعة»[1].

نرى إذن من خلال هذا النص كيف يستولي كانط على فكرة الرائع من أجل نقله من مواقعه التقليدية إلى دائرة الذات المتعالية. إنّ الرائع ها هنا هو **رائع نقدي**، يذهب فيما أبعد من الثنائية التقليدية القائمة بين الجليل اللاهوتي والمريع الأمبيريقي. فلا وجود للرائع إلّا داخل الإنسان. ذلك يعني أنّ الرائع ليس ذاك المفارق الجبار اللاهوي، ولا هو المريع المحسوس المفزع. إننا ندخل هنا قارة الذات المتعالية من بابها الواسع. لقد صار «ما لا يمثل» منذ كانط متجذّرًا ضمن شروط الإمكان الأصلية للتعلق بالمطلق نفسه. لا وجود للرائع في الطبيعة ولا شيء يسمى رائعًا ما لم نعثر عليه في الروح الاستطيقي، بوصفها أقصى مقامات تحرر الذات من كل أشكال القصور والجبروت. ولكن ما هو «الرائع» على وجه التحديد؟ أيّ شكل وأيّ حدّ وأيّ قول ممكن فيما لا شكل له ولا غاية؟ لقد كان كانط على وعي تام بضرورة إخضاع الرائع إلى نفوذ اللغة كي لا يفلت من حصانة

---

(1) E. Kant, *Critique de la faculté de juger.* op. cit. p. 1010.

- كانت، **نقد ملكة الحكم**. ترجمة عربية، ص 153-154.

العقل البشري. لذلك بالضبط هو يخصه بتعريف صريح ودقيق، أي بشكل قولي يشهد على مواقع الرائع وطرق ترتيبه للاستطيقا على نحو فريد.

5 ـ الرائع والعظيم: أو في التعريف العام لفكرة الرائع:

يقول كانط: «نحن نسمّي رائعًا ما هو عظيم عِظَمًا مطلقًا. وأن يكون عظيمًا وأن يكون عِظَمًا، هذان مفهومان مختلفان تمامًا. كذلك أن نقول ببساطة إنّ شيئًا ما عظيمٌ، يختلف عن قولنا: هذا عظيم مطلقًا. ففي هذه الحالة الأخيرة يتعلق الأمر بما هو عظيم فيما أبعد من كل مقارنة»[1].

يسمّى الرائع عند كانط إذن «ما هو عظيم بإطلاق». وهنا ضروري أن نميّز بين «العظيم» و«العِظَم»، أي بين الرائع الاستطيقي والكمّ أو المقدار الرياضي. فالرائع ليس كمًّا أو مقدارًا بوسعنا إخضاعه إلى مقياس رياضي دقيق. إنّه يقع فيما أبعد من دائرة الحساب والعدد. فالرائع على عظمة لا هي هندسية ولا هي حسابية، إنّه العظيم مطلقًا، بوصفه يفوق كل مقياس رياضي. ليس الرائع مجرّد كثرة لامتناهية، لذلك يفوق قدرة المخيلة على التمثيل. إنّ المقصد الحقيقي إذن من التمييز الكانطي بين العظيم والعِظم، بين الرائع الاستطيقي والمقدار الرياضي هو الحسم النقدي النهائي في مسألة علاقة العقل البشري بالمطلق أو باللامتناهي أو باللامحدود: على أنّ **المطلق لاهوتي واللامتناهي رياضي واللامحدود جماليّ**. ويقلّب كانط هذه المفاهيم ويقرر الوقوف بخاصة عند دلالتين. فاللامتناهي الرياضي يُقدَّر بالعدد، في حين إن اللامحدود الجمالي يُقاس بالعين.

يقول كانط في الفقرة 26: «إنّ تقدير المقدار بأعداد (أو برموزها في الجبر) هو تقدير رياضي، أمّا في مجرّد الحدس (وفق قياس العين) فجمالي»[2].

---

(1) Ibid. p. 1014.

- كانت، **نقد ملكة الحكم**. ترجمة عربية، ص 157.

(2) Ibid. p. 1018.

- كانت، **نقد ملكة الحكم**. ترجمة عربية، ص 161.

للرائع الاستطيقي إذن طرافته التي تميّزه عن «الضخم» الرياضي. فهو لا يخبرنا كم هو كبير الشيء، بل هو يخلق فينا الشعور بالعظمة أصلًا، بوصفها حاضرة في العيان. إنّ ما يحسبه العدد في مجال اللامتناهي الرياضي تحدسه العين في مجال اللامحدود الجمالي. مع الرائع نعبر كما من فوق «القنطرة» الموعودة من العدد إلى العين، ومن الكم إلى الشعور، ومن اللامتناهي الذي لا ينتهي إلى العظيم الذي بوسع الاستطيقا أن تدرك حدّه الأقصى. وهو ما عبّر عنه كانط قائلًا: «إنّه لا يوجد للتقدير الرياضي للمقدار حدٌّ أقصى (إذ أنّ قوة الأعداد تذهب إلى ما لا نهاية له)؛ أمّا بالنسبة إلى التقدير الجمالي للمقدار فيوجد حدّ أقصى»[1].

إنّ التمييز الكانطي بين **اللامتناهي الرياضي والعظيم الاستطيقي**، يدفع بنا إلى الوقوف مع كانط على عمليتين مختلفتين للمخيلة هما: «الإدراك» الرياضي الذي بوسعه أن يستمرّ إلى ما لا نهاية، و«الفهم» الاستطيقي الذي سرعان ما يبلغ حدّه الأقصى. ها هنا يتدخل الرائع الذي معه تحديدًا، تعثر الذات على ما يسميه كانط «المقياس الاستطيقي الأساسي» للعظمة. رب مقياس استطيقي يدفع بالمخيلة نحو قوى حيوية نشيطة، بها تسمو إلى أقصى حدودها من دون أن تحتاج في ذلك إلى الذهن بوصفه عقلًا حاسبًا. ها هنا بالضبط ينتصر الإنسان على اللامحدود بالتحوّز عليه، بعد أن صار إلى فكرة استطيقية تحدث في الإنسان نفسه، وتربح الذات معركة اللامشروط الميتافيزيقي لأنه صار بمقدورها بلوغ حدّه الأقصى.

ولكن كيف السبيل إلى إدراك الحد الأقصى للامحدود نفسه ضمن دائرة التناهي البشري؟ أليس مثل هذا الطموح ممنوعًا سلفًا على العقل البشري، الذي حكم كتاب 1781، بتناهيه الجذري إلى الأبد؟ ذلك هو تحديدًا التحدّي العسير الذي ضخّه كانط ضمن تجربة الرائع الاستطيقي. لذلك لا يمكن لهذا الرائع، وضد ما صرّح به كانط نفسه، أن يكون مجرّد «ملحق بسيط» وقع إقحامه عبثًا

---

(1) Ibid. p. 1019.

- كانت، **نقد ملكة الحكم**. ترجمة عربية، ص 161.

ضمن أفق الجماليات الحديثة. وهو ما رآه عن حق جان لوك نانسي، موصيًا قرّاء كانط بالتمهّل إزاء الفرق بين ما أعلنت عنه نهاية الفقرة 23 من تصريحات كانطية «مضللة»، حول التقليل من شأن الرائع، وما تضمره أو تبيّنه الفقرات اللاحقة من النوايا الفلسفية العميقة. فليس الرائع مجرد «تذييل بسيط» للجماليات إنما هو على حدّ عبارة نانسي «ما بدونه لن يكون الجميل جميلًا»[1]. لماذا قد يضلّلنا كانط، متكتّما على المدى البعيد والأهمية القصوى لفكرة الرائع في توجيه الجماليات على نحو مغاير؟

يقول نانسي: «لأنّه [كانط] لم يرَ أو أنّه يبدو وكأنّه لم يرَ بالرهان الذي أدرجه مع الرائع. إنّه يتعامل معه بوصفه «ملحقًا» لتحليل الحكم الجمالي... غير أنّ الرائع في واقع الأمر لا يمثّل ضمن النقد أقلّ من كونه ما بدونه لن يكون الجميل جميلًا»[2].

ربما لم يرَ كانط إذًا برهان الرائع وروعته وريعانه، أو هو يزعم ذلك، مجنّدًا إياه خلسة لأخطر مهمّات العقل البشري ورغباته، أي نزوعه نحو المطلق. ربما لم يرَ كانط فعلًا برهانات فكرة الرائع. وذلك لأنه كان مهووسًا بالجميل، منصرفًا نحو فكرة الكونية الاستطيقية، من أجل مواطنة نشيطة في العالم. لذلك بالضبط يقصد كانط، وفق قراءة نانسي تحديدًا، بألّا يكون الرائع لديه غير مجرد «لحظة أو إشكالية إضافية»[3]. ليس في الرائع إذن نمط مغاير لاستطيقا الجميل، وهو لا يأتي منضافًا إلى الجميل. ضد قراءة ليوتار، يدافع نانسي عن الرائع الكانطي بأكثر حماسة، بوصفه لحظة حاسمة في الاستطيقا، تدخل على الجميل فتبدله تبديلًا، وتغير وجهته مرة واحدة.

يقول نانسي: «إن الرائع يبدل، بل يغير وجهة كل فلك التمثل (وهو تبدل لم ينفك عن الفكر إلى حدودنا)»[4].

(1) J. -Luc Nancy, *«L'offrande sublime»*, op. cit. p. 162.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid. p. 163.

أي معنى لحدود المخيلة الاستطيقية داخل ملكة الحكم على الرائع؟ وهل من حدود في النزوع نحو اللامحدود نفسه؟ ـ إن الرائع عند كانط يدشن هنا معنى جديدًا للمخيلة: إنها، وفق تشخيص لوبران، «دائرة المخيلة من دون صور»[1]. لكن أي معنى لمخيلة من دون صور؟ علينا بادئ الأمر أن نحدد مفهوم المخيلة. حيث إننا نعثر في الفقرة 22، وهي آخر فقرات تحليلية الجميل، على تمييز يجريه كانط، بين دلالتين للمخيلة:

أ) المخيلة التي تعيد إنتاج الموضوعات في قالب أشكال محددة لها، في توافق مع قانونية الذهن.

ب) المخيلة الحرة والمبدعة والتلقائية التي لا تشتغل على قانون ما قبلي.

إلَّا أن ما يحرج كانط نفسه هنا هو التالي: كيف يمكن الحديث عن «قانونية حرة للمخيلة» في مجال الاستطيقا؟ أي كيف الحديث عن مخيلة حرة وهي خاضعة في الوقت نفسه إلى قانون ما؟ يقول كانط: «وحده الذهن هو الذي يعطي القانون»[2]. وهنا يدفع بنا كانط إلى الإحراج التالي: كيف تشتغل المخيلة من دون قانون، وتبقى مع ذلك على قرابة بالذهن؟ يجيب كانط: «أليس هناك سوى قانونية بلا قانون، واتفاق ذاتي بين المخيلة والذهن»[3] وذلك من أجل المصالحة بين القانونية الحرة للذهن وخصوصية حكم الذوق.

تطرح علينا إذن الفقرة 22 من **نقد ملكة الحكم**، بوصفها خاتمة تحليلية الجميل، مشكلة أساسية تتعلق بوظيفة المخيلة داخل مجال الاستطيقا: هل ستحافظ المخيلة في مجال نقد ملكة الحكم على الوظيفة نفسها التي كانت لها في **نقد العقل المحض**؟ هل ستبقى المخيلة جهاز تمثيل ورسومات وإنتاج لصور المحسوس والمحدوس فيه والمفهوم أم سيكون لها قدر آخر؟

---

(1) G. Lebrun, op. cit. p. 413.

(2) E. Kant, *Critique de la faculté de juger*. op. cit. p. 1005.

(3) Ibid.

يقرّ لوبران بأنّ وظيفة المخيلة منذ نقد **العقل المحض** إلى حدود تحليلية الجميل من **نقد ملكة الحكم** قد ظلت هي هي لم تتغير. حيث بقيت المخيلة دومًا ملكة تمثّل لأشكال غائية على نحو يكاد يكون حدسيًّا. والطريف في الأمر أنها دومًا جهاز تمثّل لأشكال غائية: سواء كانت هذه الأشكال رسومات لمفاهيم الذهن، أو صارت مجرد أشكال متناغمة للجمال الحر. لا شيء تغير إذن في مصير المخيلة لدى كانط على امتداد المؤلف النقدي إلى حدود الفقرة 22 من النقد الثالث. لقد ظلت دومًا سجينة دائرة إشكالية التمثيل. إن تحليلية الجميل بهذا المعنى إنما تستأنف تحديدًا التصور نفسه الذي حدده كانط للمخيلة منذ مؤلفه النقدي الأول، بوصفها دومًا جهاز تمثيل مضطر إلى البقاء دومًا تحت سيادة قانون الذهن وتشريعه[1]. ما الذي حدث على وجه الدقة بعد الفقرة الأخيرة من تحليلية الجميل؟

ما حدث هو تحديدًا ولادة ميدان الرائع. رب ولادة هي التي ستدفع بكانط إلى ضرورة تغيير خطته النقدية، وإعادة ترتيب وضع جديد للمخيلة. فالمرور الحقيقي من الجميل إلى الرائع، إنما يتم بالضبط في مستوى دائرة المخيلة نفسها. هل المخيلة هي مجرد جهاز تمثيل مصيره هو إنتاج الرسوم أو اللعب بالصور؟ هل قدرها أن تبقى دومًا خاضعة للمحسوس؟ ـ إنه مع تحليلية الرائع تحديداً سوف تغير إذن المخيلة من وجهتها.

يقول لوبران: «إن تحليل القياس في تحليلية الرائع هو الذي، لأول وهلة وعلى نحو غريب، يحرر المخيلة من ارتباطها بالعالم المحسوس»[2]. لكن أية قبلة سوف تتخذها المخيلة متى غادرت مجال المحسوس؟ هل بوسع المخيلة ألّا تكون سوى ملكة للتمثل؟ يقول كانط في الفقرة 17 من تحليلية الجميل: «غير أن ملكة التمثل هي المخيلة»[3].

---

(1) G. Lebrun, op. cit. 414.

(2) Ibid.

(3) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. p. 994. Cf. Omezine Ben Cheikha Meskini, «Imagination et liberté dans l'esthétique de Kant», in: ***Le réel et l'imaginaire dans la politique, l'art et la science.*** Actes de la huitième rencontre internationale de Carthage (8-13 mars 2004). Académie tunisienne des sciences, des lettres et des arts Beït al-Hikma, 2005, pp. 343-356.

في التعريف الثالث للرائع يصر كانط إذًا على تصميم حقيقي لوجهة المخيلة فيما أبعد من المحسوس.

يقول كانط: «رائع هو ما بمجرد إمكان تعقله، يكشف عن وجود ملكة في النفس تتجاوز كل معايير الحواس»[1].

إن هذا التعريف الكانطي للرائع يضفي على الاستطيقا معنى طريفًا وغير مسبوق. فنحن نتحول ههنا بالجماليات إلى مجال ما فوق ـ حسي. ونحن بذلك نغادر تمامًا التعريف الكلاسيكي للاستطيقا بوصفها علمًا بالمحسوس كما سن ذلك بومغارتن، إلى الاستطيقا بما هي سمو بالذات إلى مجال يفوق كل معايير الحس والحاسة والحواس. مع الرائع تولد فينا ملكة جديدة يعلن كانط صراحة عن استقلالها عن الجميل مرة واحدة ويسميها بالملكة ما فوق ـ الحسية. فهي بعبارات الفقرة 25: «الشعور بالحضور داخلنا بملكة ما فوق ـ الحسية»[2].

ماذا يقصد كانط بالرائع بوصفه «ملكة ما فوق ـ الحسية»؟ وهل في ذلك ردة نحو الميتافيزيقا؟ ماذا يعني مفهوم «ما فوق المحسوس»؟ يعرفه كانط منذ **نقد العقل المحض** (1781) على أنه كل ما يخرج عن حدود التجربة الممكنة. إنه المفارق الذي يخترق حدود مفاهيم الذهن ويدعي إمكانية معرفة ما يسميه كانط بالنومان أو الشيء في ذاته[3]. أما في **نقد العقل العملي** (1788) فيسمح كانط لما فوق المحسوس بالظهور ثانية من أجل أن يهبه دلالة إيجابية في مستوى الاستعمال العملي للعقل. سوف يضم ما فوق المحسوس المسلمات الثلاثة للعقل العملي: وهي **الإله** بوصفه الكائن الذي يجبرنا على نحو كوني؛ **والحرية** بوصفها القدرة التي للإنسان على السلوك وفق الواجب الخلقي وكأنه وصية إلَهية. **وخلود النفس** بوصفه ما يضمن سعي الإنسان نحو التقدم الأخلاقي[4].

---

(1) Ibid. p. 1018.

(2) Ibid. p. 1017.

(3) E. Kant, ***Critique de la raison pure,*** op. cit. p. 981.

(4) E. Kant, *Critique de la raison pratique*, in: ***Œuvres philosophiques II.*** op. cit. p. 769.

لكن الطريف في كل هذه الموضوعات ما فوق الحسية هو انفراد الحرية بمنزلة مخصوصة: إنها على حد العبارات الشهيرة لتصدير **نقد العقل العملي** «مفتاح كل نسق العقل المحض»[1] في استعماليْه التأمّلي والعملي على حد سواء. وهي علاوة على ذلك الفكرة الوحيدة من أفكار العقل التأمّلي التي نعرف على نحو ما قبلي إمكانية وجودها، لأنها شرط القانون الأخلاقي نفسه. وهي بخاصة ما ينقذ فكرة ما فوق المحسوس برمتها من أن تصير إلى «وهم أو إلى مفهوم فارغ»[2]. غير أنّ أهم ما نستفيده من فكرة ما فوق المحسوس العملية بالنسبة إلى الرائع الاستطيقي هو التالي: إن «ما فوق المحسوس» الذي صار إلى ملكة استطيقية على أرض الرائع، سوف يكتب له من بين أيادي كانط، أن يحمل اسمًا آخر هو تحديدًا اسم الحرية. وأي اسم رائع ذلك الذي يأتمنه كانط على العقل العملي نفسه وعلى الروعة الجمالية معًا. أو ليست الحرية هي آخر «جوهرة» بشرية ينبغي رعايتها كآخر حصون العقل البشري نفسه؟

يميز إذا **نقد العقل العملي** (1788) بين ثلاث موضوعات لما فوق المحسوس ـ الإله وهو ما فوق المحسوس فوقنا والحرية وهي ما فوق المحسوس **داخلنا** وخلود النفس وهو ما سيأتي **بعدنا**. طوبولوجيا كاملة تمنح الحرية مكانًا خاصًا. لكن الفرق بين ما فوق المحسوس العملي أو الحرية الأخلاقية، وما فوق المحسوس الاستطيقي أو الحرية في مجال استطيقا الرائع هو التالي: لئن كانت الحرية الأخلاقية هي الخضوع إلى القانون الخلقي، فإن الحرية الاستطيقية ليس فيها أي خضوع أو إجبار أو قانون، إنها حرية الشعور في أن يسمو بالروح الجمالي إلى مقام العبقرية.

6 ـ في «روائع» كانط السبعة:

أمام هذا السؤال الذي بوسعه أن يعبّر عن هاجس كانط الخفي منذ الفقرة

---

(1) Ibid. p. 610.

(2) Ibid. p. 612.

26 إلى الفقرة 28، يتأرجح النص الكانطي بين أربعة أنواع من الإجابات:

أ ـ إجابة حاسمة جازمة تبدو لا غبار عليها تحصر منطقة الرائع في «الطبيعة الخام» وتحرم دونها الفن وأشياء الطبيعة.

ب ـ إجابة ثانية متذبذبة خجولة تستدعي الأهرام المصرية وكنيسة روما معًا مثالين نموذجيين عن الرائع. وأي الأمثلة تلك التي تتواطؤ فيها الاستطيقا مع اللاهوت في تقاسم سلمي لمواقع ما لا يمثل؟ وهو تواطؤ والتباس يتكرر، على ميدان الرائع الكانطي، حيث يستدعي كانط، ثلاثة أمثلة أخرى من ميدان المقدس، شاهدة على فكرة الرائع الاستطيقية. إنها الوصية اليهودية التي يمنع فيها المشرع اليهودي أي تمثيل، وفضيلة الكبرياء الإسلامية التي جعلت الإسلام دين غزو وانتصار، والربة إيزيس، ربة الطبيعة، التي لن يقدر أي من البشر على فك ألغازها وإماطة حجبها[1].

ج ـ إجابة ثالثة تبدو جريئة وربما غريبة أصلًا عن الروح الكانطية، حيث يبدو الرائع ملكة مقاومة تهبنا الشجاعة على أن نكون أكبر من أي شكل من الجبروت.

د ـ أما الإجابة الرابعة فواعدة وإنسانوية، لأنها تقصر الرائع على الإنسان فحسب أو بالأحرى على فكرة الإنسانية فينا بوصفنا ذواتًا.

أ ـ الرائع والطبيعة الخام:

يقول كانط: «من المحال علينا أن نتبين بوضوح وجود الرائع في الأعمال الفنية (كالأبنية والأعمدة مثلًا) حيث تكون غائية إنسانية ما هي التي تعين شكله ولا في أشياء الطبيعة حيث يتضمن مفهومها غائية عينت سلفًا (مثل حال الحيوانات التي نعرف من أجل أية غاية طبيعية وجدت)، وإنما في الطبيعة على حالتها الخام»[2].

---

(1) Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, «La vérité sublime», in: Courtine, Deguy et autres, ***Du Sublime.*** Paris, Belin, 1988, pp. 124-127.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. p. 1020.

لماذا يتردد كانط في منح الفن صفة الرائع ويقصر هذه الهبة على الطبيعة الخام؟ ولم الطبيعة الخام البدائية، تلك التي لا تزال على وحشيتها وفوضاها الأصلية؟ ـ إن هذا النص الكانطي لا يعين مباشرة وعلى نحو موجب تمامًا مواضع بقدر ما ينبهنا إلى الأمثلة السيئة عليه. محال حسب كانط أن يتجلى لنا الرائع بوضوح في منتوجات الفن. وهنا نسجل تردد كانط أمام الفن مرتين: مرة لعدم حسمه في قرابته مع الرائع ومرة أخرى حينما يقتصر على ذكر مثالين خجولين من فن المعمار مع السكوت على الفنون الأخرى. إن الفن وموضوعات الطبيعة أمران يشتركان معًا في شيء واحد: إنه استحالة العثور فيهما على الرائع. فما الذي يحول دونهما ودونه إذن؟ إجابة كانط تصرح بأن المشكلة ههنا هي بالضبط مفهوم الغاية. ذلك أن منتوجات الفن مثل الأبنية والأعمدة تصمم دومًا من أجل غاية محددة هي التي تعين لها شكلها. الأمر نفسه بالنسبة لموضوعات الطبيعة كالحيوانات التي نعرف سلفًا أية غاية طبيعية من وراء وجودها. وقد سبق لكانط اعتبارًا من الفقرة 16 من تحليلية الجميل أن جمع بين مثالي المعمار والحصان للزج بهما معًا، ولنفس العلة أي مفهوم الغاية، في دائرة ما يسميه بالجمال التابع.

يقول كانط: «لكن جمال الكائن البشري (من جنس جمال الرجل أو المرأة أو الطفل)، وجمال حصان أو معمار (كنيسة أو قصر أو مخزن أسلحة أو حيوان) يفترض مفهوم الغاية التي تعين ما ينبغي أن يكون عليه الشيء»[1].

ههنا بالضبط يلوح لنا في أفق استطيقا كانط خيط رفيع يربط بين الفقرتين 16 و26 من **نقد ملكة الحكم**: إنه ذاك الذي بوسعه أن يربط بين الجمال الحر وفكرة الرائع نفسها. إن الرائع هو ضرب من الجمال الحر، أي ذاك الجمال المستقل تمامًا عن كل تبعية تجاه مفهوم الغائية. هنا تولد إمكانية للتمييز بين الرائع التابع الذي قد نعثر عليه في الأبنية والأعمدة التي نعرف سلفًا لم بنيت وصممت، أو في بعض الحيوانات التي تصلح لخدمة أغراض البشر، كالركوب في حال

(1) Ibid. p. 991.

الحصان مثلًا. أما **الرائع الحر** فغير ذلك تمامًا لأنه لا غائي ولا شكلي. إن **الرائع الحر** يوجد إذًا في الطبيعة الخام. من السديم يولد الرائع. لذلك بالضبط يولد هذا الرائع حرًّا قبل أن يستحوذ عليه نفوذ الأشكال التي لا يصممها البشر إلّا لغاية في نفوسهم. لكن لماذا يقتصر خيال كانط هنا على الطبيعة الخام؟ تكتفي الفقرة 26 بالتصريح بالأمر التالي: إن الحالة الخام للطبيعة هي كل ما من شأنه «ألّا يتضمن بذاته أي انجذاب أو أي انفعال سببه **خطر حقيقي**»[1]. وهنا بالذات يتحرر الرائع مع كانط من المريع الذي اقترن لدى بوركا بكل ما هو مرعب وخطير. لا خطر علينا من الرائع. إن رائع كانط يبقى دومًا في حجم الإنسان. لن يخرج الرائع الكانطي عن طوره.

إلّا أن شيئًا ما يقلق الفكر هنا هو التالي: أليس الرائع مثلما تنص عليه الفقرة 23، في جوهره، انفعالًا عنيفًا يهز الذات ويقتلعها من تأمل هادئ إلى حركة انجذاب واندفاع؟ ـ إن كانط هنا يشير علينا بضرورة أن نميّز بين الانفعالات السيئة القائمة على الخوف من الخطر؛ والانفعالات الموجبة التي هي في جوهرها شعور «بالعظيم».

إن أشد ما يثير الانتباه في هذا السياق هو هامش يرد في الفقرة 29 كآخر فقرات تحليلية الرائع.

يقول كانط: «إن المشاعر تختلف على نحو خاص عن الانفعالات. فتلك تتعلق بالعاطفة فحسب وهذه بملكة الشوق، وهي ميولات تجعل كل إمكانية للتعين بفضل حرية المشيئة أمرًا صعبًا أو ممنوعًا. فهذه هوجاء ومن دون سابق تفكير وتلك دائمة وعن ترو، لذلك حينما يصير الغيظ غضبًا يكون شعورًا، لكنه حينما يستحيل كراهية (رغبة في الانتقام) فهو انفعال. ولا يمكن أبدًا وبأي شكل أن نسمي هذه الأخيرة رائعة؛ ذاك أن حرية النفس في الشعور تكون بلا ريب معطلة، أما في الانفعال فتكون ملغاة»[2].

---

(1) Ibid. p. 1021.

(2) Ibid.

من أجل أن يصير الانفعال شعورًا عليه أن يتحرر من كل ما من شأنه أن يلغي حرية الذات. ما الذي يسمو بالذات من الانفعالات الهوجاء السالبة إلى الشعور بالحرية؟ أي **ما هي شروط إمكان الشعور الرائع؟** كيف يحدث فينا هذا الرائع؟ - إنّ الطبيعة في حالتها الخام أي في طابعها البدائي، والوحشي والحر من كل غاية بشرية، هي تحديدًا الموضع الأول الذي فيه يتجلى الرائع. إنها الطبيعة حيث لا نشعر إزاءها بأي ضرب من الإحساس بالخطر.

وذلك يعني بخاصة أن الذات لا ترتقي إلى مقام الشعور بالروعة ما لم تتمتع بضرب التطهير الاستطيقي. مع كانط يتم **تطهير الرائع** من كل الانفعالات السيئة التي شحن بها بخاصة داخل التصور الأمبيريقي السيكولوجي لبوركا. لا شيء في الرائع يثير الترغيب أو الترهيب. فالرائع هو العظيم فحسب. أما أي شطط لغوي آخر فغير مسموح به. ذاك هو الذي دفع بكانط إلى أن يهجّر الرائع من **الرهيب** (لدى بوركا) إلى **العظيم**. فالطبيعة الخام ليست رائعة إلَّا بقدر ما «تتضمن من عظمة فحسب»[1]. ونتوقف هنا مع كانط لكي نميز الرائع عن جملة أسماء وسم بها طويلًا وآن الأوان للتطهر منها. إنها بخاصة «الجبار» (monstrueux) الذي بوسعه أن يكون إما باهرًا أو مروعًا، و«الضخم» الذي يكون دومًا أكبر من أي تمثل بشري له.

يقول كانط: «لأن الطبيعة لا تحتوي في هذا النوع من التمثلات على أي شيء بوسعه أن يكون جبارًا (باهرًا أو حتى مروعًا)، لا يهم حينئذ مدى العظمة المدركة ما دامت قابلة لأن تدرك من طرف المخيلة بوصفها كلًّا. يكون جبارًا الشيء الذي يهدم برعبه الغائية التي يكونها عنه المفهوم. والحال أننا نسمي ضخمًا مجرد تمثل مفهوم يتجاوز حجمه تقريبًا قدرات كل تمثل»[2].

اعتبارًا من هذا النص سوف يضطر الرائع إلى أن يغير من أسمائه: إنه رائع استطيقي يأبى أن يكون على قرابة بالجبار التوحيدي الذي هدم بجبروته كل إمكانية

---

(1) Ibid. p. 1021.

(2) Ibid.

لتمثيله. وهو أيضًا مضاد للضخم الأمبيريقي الذي يتطاول في البنيان على قدرات التخييل البشري. فالرائع لا هو لاهوتي دغمائي ولا هو امبيريقي حسي: إنه الرائع النقدي الذي يتضمن ضربًا من المحايدة الاستطيقية. إنه شعور استطيقي خالص لا خوف فيه من أي جبروت ولا طمع في منفعة معينة. إن الرائع إذًا عظيم لا بحجمه ولا بطغيانه، بل ـ فحسب ـ لأنه يفتح البشر على أفق حرية لا متناهية: إنه يحرر الشعور فينا من كل انفعالات الخوف والرعب التي تأتينا من أنواع الشطط السيئة مهما كانت ألوان جبروتها أو طغيانها: لاهوتية أم طبيعية أم بشرية.

ب ـ أمثلة معمارية على الرائع: الأهرام المصرية وكنيسة القديس بطرس بروما:

تتجلى أهرام مصر الفرعونية وكنيسة القديس بطرس بروما في الفقرة 26 بوصفهما مكانين لاستشعار الرائع[1]. لكن ألم ينفِ كانط عن منتوجات الفن إمكانية أن تكون موضعًا كفيلًا باحتضان الرائع؟ أم أن أهرام الفراعنة وكنيسة المسحيين ليست من منتوجات الفن، إنما هي أصلًا مواضع لاهوتية؟ وإذا صدق ذلك هل في هذين المثالين ردة وتراجع عن الرائع الذي يحرص كانط على تطهيره بالنقد الاستطيقي؟

يقول كانط: «وهذا ما يسمح لنا بفهم ملاحظة سافاري الذي يسجل في رسائله عن مصر، أنه من أجل استشعار عظمة الأهرام، ينبغي ألّا نقترب منها أو نبتعد عنها كثيرًا»[2].

ويضيف عن كنيسة روما: «وهذا ما يكفي لتفسير ما يستولي على المتفرج، مثلما يروي من ذهول أو ذاك النوع من الحيرة، حينما يخترق لأول مرة كنيسة القديس بطرس في روما...»[3].

(1) Cf. Omezine Meskini, «Autrui ou le visage en matière. Un face à face esthétique entre l'Eglise et la pyramide», in: ***Orient / Occident. Les arts dans le prisme éxogène.*** Textes réunis et introduits par Rachida Triki, Tunis, Editions Sunomed, 2008, pp. 105-116.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. pp. 1019-1020.

(3) Ibid.

ما يثير الانتباه في هذا النص هو هذان **المثالان من حجر**، اللذان يعاودان الظهور في النص الكانطي من أجل أن يشهدا معًا على فكرة الرائع. ذلك أن أهرام الفراعنة وكنيسة المسيحيين سبق وأن ظهرا في **ملاحظات كانط حول الرائع والجميل** منذ 1764[1]. لكن هل لا يزال كانط ينظر إلى الرائع، بعدما يقارب عن ثلاثين سنة، تكاد تكون عمر الفلسفة لديه،على نفس النحو؟ والأهم من ذلك هو أن كانط لا يلتقط الرائع مباشرة من فن المعمار الفرعوني أو الروماني، وبالتالي فهو لا يواجه الرائع بالعين المجردة بوصفها المقياس الاستطيقي الأساسي له، لكن هو يعثر عليه دومًا داخل نص آخر. لكن هذا النص ليس هو نفس النص، إنه تارة مقتطف من كتاب «رحلة إلى فلسطين» لهسلكيست (Hasselquist) (1764)، وطورًا من أدب الرحلات لسفاري (1758) (وهو المستشرق الفرنسي وعالم الآثار المصرية الذي ترجم معاني ألفاظ القرآن إلى الفرنسية). ذاك هو ما التقطه ذكاء دريدا التفكيكي من هذا **اللقاء الحجري** لكانط مع الرائع.

يقول دريدا: «إن كانط لم يذهب أبدًا لا إلى روما ولا إلى مصر لكي يرى (الرائع) من قريب. وينبغي أيضًا أن نأخذ في الحسبان مسافة ـ القصة... لكن ألَّا يفتح البعد المطلوب الإدراك على فضاء القصة؟ ألَّا تستدعي المسافة بين الإدراك والفهم سلفًا صوتًا قصصيًا»[2].

بهذا «الصوت القصصي» الذي يوقظ الرائع من أعماق النصوص، يكشف دريدا لا عن نقص في ثقافة كانط الفنية، مثلما يعيبه عليه معظم قرائه منذ شوبنهاور وهيجل إلى دريدا نفسه، بل عن بعد آخر للرائع الكانطي مثير وطريف معًا. إنه الرائع وقد تحول إلى فكرة جمالية من خلق العبقرية بتعبير كانط، أو إلى قصة (بتعبير ليوتار) بها تعبر مخيلة الفنان عمّا عجزت عنه المخيلة المشتركة لبقية البشر.

---

(1) E. Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. In: ***Œuvres philosophiques I,*** op. cit. p. 445.

(2) J. Derrida, ***La vérité en peinture,*** op. cit. p. 163.

ج ـ الرائع بوصفه ملكة مقاومة لقوة الطبيعة:

يتعلق الأمر هنا بالوقوف عند الفقرة 28 من تحليلية الرائع بوصفها تكشف لنا عن بعد طريف وجريء، وربما غير كانطي أصلًا لمفهوم الرائع. إنه تعريف هذه الفكرة بوصفها: «ملكة مقاومة من نوع آخر تمامًا تهبنا الشجاعة من أجل أن نجابه كل القوة الظاهرة للطبيعة»[1].

إن هذا النص يتنزل ضمن التحول من الرائع الرياضي إلى الرائع الديناميكي. ونحن بذلك نمر من مفهوم الرائع بوصفه عظيمًا إلى دلالته الديناميكية بوصفه قوة. وإذا كانت الفقرة 26 قد وضعت الرائع في الطبيعة في حالتها الخام، فإن هذه الطبيعة إنما تعرف أساسًا، ووفق عنوان الفقرة 28، بوصفها «قوة». وهذه القوة تبدو في ظاهرها مخيفة للذات. لكن الذات تجد في نفسها هي أيضًا قوة بها تقدر على مواجهة قوة الطبيعة. وعنه ينتج مفهوم المقاومة.

يقول كانط: «إن القوة هي الملكة التي تنتصر على العوائق الكبرى، وإننا نسميها اقتدارًا في حال انتصارها حتى على المقاومة التي وهبت قوة. إن الطبيعة منظورًا إليها بوصفها قوة في الحكم الاستطيقي، رائعة على نحو ديناميكي حينما تكون لا سلطان لها علينا»[2].

نرى إذن في هذا النص كيف يتدرج بنا كانط في سجل قوي، يبدو أكبر من تناهي الذات المتعالية ومن وقار النص الكانطي نفسه، من القوة بوصفها ما به ننتصر على العوائق التي تهددنا؛ إلى الاقتدار بوصفه درجة أكثر حدة من القوة إذ هو ما به نقهر قوة أخرى مواجهة لنا؛ إلى السلطان بوصفه قدرة على الهيمنة على قوانا الحيوية.

يقول كانط: «ليس بوسعنا أن نحكم، داخل الحكم الاستطيقي على مدى قهر العقبات، إلّا من خلال عظمة المقاومة»[3].

---

(1) E. Kant, E. Kant, *Critique de la faculté de juger*. op. cit. p. 1031.

(2) Ibid. p. 1030.

(3) Ibid.

لكن ماذا يقصد كانط «بالعقبات» تحديدًا؟ وأي شيء نحن مطالبون بمقاومته؟

يجيبنا كانط: «وإن ما نجهد أنفسنا في مقاومته إنما هو الشرور، ولكن حينما لا تكون ملكتنا في حجم هذه الشرور فإن هذه الأخيرة تتحول إلى موضوعات مخيفة»[1].

لكن أي معنى للشرور التي يقاومها الشعور بالرائع حينئذ؟ وأية علاقة بين **الرائع والشرّ والحرية**؟ ـ نحن نفترض أننا هنا إزاء اكتشاف طريق لاستطيقا الرائع الكانطية بوصفها استطيقا مقاومة. وأية مقاومة تلك التي تدفع بالبشر إلى كل الاقتدار الممكن، ضد كل ضروب الجبروت والهيمنة المهددة لكرامة البشر ولعظمة مصيرهم. وهو أفق ستستأنفه الاستطيقا منذ أدورنو إلى نغري مرورًا بليوتار. وإننا هنا نكتشف صورة لكانط جريئة وطريفة معًا. إنها صورة مضادة للصورة الكلاسيكية السائدة عنه، بوصفه متواطئًا مع سياسة ملك بروسيا فريدريك الثاني، بعبارة لهابرماس[2] أو بوصفه «متحالفًا مع نظام الهيمنة» بعبارة لأدورنو[3].

ينزل كانط الرائع إذن داخل الطبيعة. لكنه يشترط في الرائع خلوه من أي إحساس بالخوف. ذلك لأن الطبيعة لن تكف عن أن تكون مصدر خوف ورعب وبالتالي قهر وسلطان علينا، إلّا متى انتصرنا عليها بقوة الاقتدار التي يشتقها المرء من لدنه بوصفه يملك في ذاته «ملكة مقاومة». ههنا تستحيل إذن ملكة الحكم الاستطيقي من ملكة ذوق سعيد للجميل إلى قوة مقاومة لكل ما من شأنه أن يعطل قوانا الحيوية عن السمو على جبروت الطبيعة. إن الشرط الجوهري للرائع هو إذن مقاومة الخوف بوصفه يأتينا دومًا من القوة التي بوسعها أن تستحيل إلى سلطان، لذلك لا ينبغي علينا، بحسب عبارات كانط، أن نسمي «رائعًا أي موضوع مثير للخوف»[4]. لا روعة إذن إلّا فيما يصدر عن مقاومة للخوف. ولا مقاومة للخوف من الجبروت إلّا بالشجاعة. وإن مفهوم الشجاعة تحديدًا يهمنا هنا بوجه خاص

---

(1) Ibid.

(2) J. Habermas, ***La paix perpétuelle. Le bicentenaire d'une idée kantienne***, Paris, Cerf, 1996, p. 40.

(3) Adorno, ***La théorie esthétique***, op. cit. p. 276.

(4) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***. op. cit. p. 1030.

جدًّا. فالشعور بالروعة ينبع في جوهره من مفهوم الشجاعة، بوصفها شرط إمكان ملكة الحكم الاستطيقي بما هي ملكة مقاومة. وإننا نكتشف ههنا بعدًا طريفًا للرائع الكانطي: إنها علاقته بالتنوير تحديدًا. أليس مفهوم الشجاعة هو جوهر دلالة التنوير ذاته مثلما حددها كانط منذ كتب مقالة ما هو التنوير؟ نقصد بذلك قولته الشهيرة: «تشجع على استعمالك عقلك الخاص! ذاك هو شعار التنوير»[1].

ولكن أي معنى للشجاعة في مجال الاستطيقا؟ وأي شيء بوسع الحكم الاستطيقي تصريف شجاعته ضده والتجرؤ على الانتصار عليه؟

ـ تطالعنا الفقرة 28 بمفهوم عجيب: هو مفهوم «الأمان الاستطبيقي». إن كانط يقصد بذلك تحديدًا أن الذات لا ترتقي إلى مقام الشعور بالرائع إلَّا في حالة إحساس «بالأمان» تجاه مشاهد الطبيعة الأكثر رعبًا. لكن هذه الذات لن تبلغ بر الأمان إلَّا متى تسلحت بالشجاعة الكافية على استعمال المخيلة والدفع بها بعيدًا إلى أقصى إمكانات الحرية. لذلك يحتاج الرائع إلى أن يكون في جوهره قوة مقاومة ضد كل الشرور التي من شأنها أن تقف عقبة في وجه تصريف الحرية التي بحوزة الحكم الاستطيقي.

ما هي أنواع الشرور التي بوسع الرائع أن يقاومها؟

ـ إن المطلوب من الرائع الاستطيقي عند كانط هو تحديدًا مقاومة ثلاثة أشكال من الخوف هي بمثابة ضروب الشرور الممكنة التي تهدد شجاعة البشر حيثما حلوا. إنه الخوف من الطبيعة ومن الإله ومن البشر.

ـ ونقف هنا عند الخوف من الطبيعة حيث نشهد كم يحرص كانط على تجسيده ومقاومته من أجل تطهير الرائع منه ومنعه دون الدخول إلى دائرة الاستطيقا. ذلك أن الاستطيقا هي في جوهرها مجال الحرية بامتياز: حرية الذوق وحرية المخيلة وحرية الجمال وحرية الرائع نفسه. فالذوق حرّ لأنه بلا منفعة،

---

(1) E. Kant, «Qu'est-ce que les Lumières?», op. cit. p. 209.

والمخيلة حرة لأنها بلا قانون، والجمال حر لأنه بلا غائية. أما الرائع فهو حر من كل خوف. ههنا نقف على نتيجة حاسمة: أن الرائع هو في جوهره الاستئناف الحقيقي لمشروع التنوير الذي انخرط فيه كانط منذ كتب مقالة 1784. وهو ما يصرح به نص الفقرة 40 من **نقد ملكة الحكم**.

إن الفرضية التي نحن بصدد التوجه ضمنها هي التالية: إن هناك علاقة جوهرية بين الرائع بوصفه تحررًا من الخوف من كل هيمنة، والقاعدة الأولى من قواعد الحس المشترك أي ما يعتبره كانط قاعدة «التنوير» نفسها.

يعلن كانط عن ثلاثة قواعد للحس المشترك هي التالية: «1 ـ أن نفكّر بأنفسنا، 2 ـ أن نفكّر مكان كل كائن بشري آخر، 3 ـ أن نفكّر دومًا بتوافق مع أنفسنا»[1].

والمثير في الأمر هو أن كانط يوزع هذه القواعد على جملة الخارطة النقدية الكبرى على النحو التالي: الأولى تلخص **نقد العقل المحض**: لأنها درب التفكير من دون أحكام مسبقة؛ أما الثانية، فتخص **نقد ملكة الحكم** أو ما يسميه كانط بالفكر المفتوح؛ والثالثة تتعلق **بنقد العقل العملي** أو الفكر المنسجم. ولعل أهم ما يهمنا في هذا السياق هو القاعدة الأولى، وذلك لأن كانط يعتبرها هي نفسها قاعدة التنوير. ـ فما العلاقة بين «أن نفكر بأنفسنا» وبين التنوير؟ ثم ما مقصد كانط من تنزيل كتابه النقدي الرئيسي أي **نقد العقل المحض** ضمن مشروع التنوير، إلى درجة أن النقد والتنوير هما الشيء نفسه؟ وأخيرًا أي معنى لاعتبار التنوير نفسه القاعدة الأولى من قواعد الحس المشترك الاستطيقي، خاصة وأن هذا الأخير هو الاسم الآخر لدى كانط لنقد ملكة الحكم نفسها؟

«أن نفكر بأنفسنا» تعني هذه العبارة تحديدًا «تجرَّأ على استعمال عقلك». وبالتالي ليست القاعدة الأولى من قواعد الحس المشترك الاستطيقي سوى الصياغة النهائية لشعار التنوير نفسه. لكن ما يهمنا هنا تحديدًا هو أن يلتقي التنوير والنقد على أرض الاستطيقا، وذلك من أجل إنجاز مشروع الحرية الحقيقية الذي

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***. op. cit. p. 1072.

انخرطت فيه الفلسفة النقدية منذ **نقد العقل المحض** إلى **نقد ملكة الحكم**. لكن إذا كان العقل المحض قد انتصر على الخرافة بإخضاع الطبيعة إلى قوانين الذهن، فإن **نقد ملكة الحكم** مطالب بأن يستأنف هذا المكسب الحديث، من خلال الشعور بالرائع بوصفه مقاومة لكل الانفعالات السلبية المسؤولة عن كل أشكال القصور والكسل والجبن والخوف والخضوع إلى الجبروت.

يقول كانط: «من يخاف ليس بوسعه أن يصدر أيّ حكم على الرائع في الطبيعة، مثلما أنّ من تهيمن عليه شهواته ليس بمستطاعه الحكم على الجميل. فذاك يهرب من مشهد الموضوع الذي يثير في نفسه هلعًا وذعرًا، وإنه لمن المحال عليه أن يجد متعة في رعب أحس به فعلًا»[1].

لن يدخل ميدان الرائع إذن من كان به خوف من الجبروت. لأن كل خوف من شأنه أن يعطل إمكانية الحكم الاستطيقي نفسه. إن الشجاعة هي جوهر الحرية، بل هي دافعها الوحيد نحو مقاومة كل من يتطاول في البنيان على قامة البشر وعلى عقولهم معًا. لكن كيف ينتصر الشعور بالرائع على مشاهد الرعب التي تطالعنا بها الطبيعة؟ ـ إن أهم من اشتغل على هذا السؤال على نحو عميق هو ثيودور أدورنو في كتابه المعروف **النظرية الاستطيقية (1970)**.

ينطلق أدورنو من الأطروحة التالية التي فيها ينزل كل الاستطيقا الحديثة: «وحده الرائع هو ما بقي على قيد الحياة عبر كل الحداثة، وذلك من بين كل الأفكار التقليدية عن الاستطيقا منذ أفول جمال الشكل»[2].

إلّا أن الفضل في صيانة هذا الرائع وبقائه على قيد الحياة بوصفه وجهة الاستطيقا المتبقية الوحيدة، إنما يرجع تحديدًا إلى كانط وذلك على خلاف هيجل نفسه، الذي اختار أن يزج بالرائع داخل ما قبل تاريخ الفكرة نفسها. أي في دائرة الفن الرمزي الذي يجد نموذجًا له في الفن الشرقي تحديدًا[3]. لقد أخطأ هيجل،

---

(1) Ibid. p. 1031.

(2) Adorno, ***La théorie esthétique,*** op. cit. p. 274.

(3) Hegel, ***Esthétique,*** premier volume. Paris, Champs Flammarion, 1979, p. 113.

حسب أدورنو، في تقديره لأهمية الرائع، وذلك لأنه لم يدرك تجربة الحرية التي تتجلى ضمن الجمال الطبيعي نفسه. إن حرمان الطبيعة من الرائع الاستطيقي هو ما جعل هيغل يخطئ حيثما يظهر كانط على حق تمامًا.

يقول أدورنو: «لقد وهب كانط الرائع إلى الطبيعة... أما هيغل فقد أخطأ التجربة التي تتجلى على نحو حر في الجمال الطبيعي لدى كانط»[1].

لكن لماذا ينتصر أدورنو إلى كانط ضد هيغل أي إلى الرائع ضد الجميل وإلى الطبيعة ضد التاريخ؟

ـ يجيبنا أدورنو: «إن النظرية الكانطية في الرائع تستشرف في الجمال الطبيعي هذه الروحنة التي لا يحققها إلَّا الفن نفسه»[2]، أي أن كانط بتنزيله الرائع في الطبيعة إنما يستبق على إمكانية استيلاء الفن على ميدان الرائع برمته. كيف ذلك؟

ـ يقول أدورنو: «إن الرائع الذي يخصصه كانط للطبيعة هو الذي سيصير فيما بعد المكون التاريخي للفن نفسه»[3].

إن أدورنو إنما يحارب ههنا تحديدًا اعتراضًا أساسيًّا على كانط يتهمه بأنه يجهل الفن وليس له أي انشغال بالآثار الفنية، وبالتالي ليس بوسعه أن ينخرط ضمن استطيقا حقيقية تتخذ من الفن موضوعها الجوهري. وهو اعتراض أعلنه شوبنهاور وهيجل واستأنفه هيدغر وكل من لف لفه من قبيل حنة أرندت ودريدا وقريب منا اليوم نانسي نفسه. ضد هؤلاء جميعًا ينتصر أدورنو لاستطيقا كانط قائلًا: «هناك في بنية الرائع لدى كانط شيء ما يصمد في وجه الاعتراف الذي وفقه لم يكن كانط ليخصص الرائع للشعور بالطبيعة إلَّا لأنه لم يعش بعد تجربة الفن الذاتي العظيم»[4].

ما هو هذا «الشيء» الذي بوسعه أن ينقذ استطيقا كانط، أي أن يجعل للرائع

(1) Adorno, ***La théorie esthétique***, op. cit. p. 98.

(2) Ibid. p. 137.

(3) Ibid. p. 274.

(4) Ibid. p. 276.

الكانطي مستقبلًا ما بيننا اليوم؟ ـ من أجل معالجة هذا السؤال علينا أن نسجّل معنى لجوء كانط ثانية في الفقرة 29 من تحليلية الرائع إلى الرواية؛ وإلى أدب الرحلات تحديدًا. وكأننا بمصمم العقل الخالص يكشف لنا عن مراجعه الفنية وعن شغفه الشديد بأدب الرحلات تحديدًا. وإنه في ذلك ليفاجئ قرّاءه مرتين: مرة لأنه إلى جانب انشغاله بانضباط العقل وحدوده، هو أيضًا شغوف بآفاق شططه، أي بالفن على وجه الدقة. وهو أمر ضل عنه شوبنهاور في حق كانط وكل من سار على دربه. ومرة ثانية: حيث نكتشف المفارقة بين شغف كانط بأدب الرحلات، وعدم ترحاله من جهة أخرى. وربما لأنه قد اختار أن يسكن مدينته الشهيرة كونكسبورغ «رحالًا وكهّافًا معًا»[1] بحسب عبارة في آخر مسطحات دولوز وغاتاري. ولكن لماذا يلجأ كانط في تفسيره للرائع إلى الرواية؟ أي ما علاقة الرائع تحديدًا بميدان الفن؟

يقول كانط: «يتطلب الاستعداد الذي ينبغي أن يكون للنفس من أجل استشعار هذا الطابع للرائع أن يكون منفتحًا على الأفكار»[2].

إن المقصود بالضبط هو الأفكار الجمالية بوصفها الشكل الموجب للرائع نفسه. وهو يشترط بذلك إذن انفتاح النفس على الأفكار الجمالية من أجل التقاط الرائع وحينئذ سوف تكف الطبيعة عن الظهور في مظهر مرعب ومخيف لنا. وحده الفن قادر على أن يتوسط بيننا وبين الطبيعة أي أن يحوّل الطبيعة من كائن مخيف إلى مشاهد رائعة. يعود كانط إذن إلى فون سوسير معبرًا عن إعجابه الشديد بقدرة هذا «الرجل المتميز»[3]، على حد عباراته نفسها، على أن يسمو عبر فن الوصف على جبروت الطبيعة. إن الأدب ههنا هو بالضبط قوة لمقاومة كل ما من شأنه أن يرهب البشر ويقهر الاقتدار الذي بحوزتهم. وهو بذلك أدب رائع.

غير أنه ينبغي علينا ههنا أن نضع جيدًا نصب أعيننا التميز الكانطي بين من

---

(1) G. Deleuze. F. Guattari, **Mille Plateaux.** Paris, minuit, 1980, p. 625.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. p. 1036.

(3) Ibid.

هو على استعداد للانفتاح على فن الرائع، ذاك الذي صقل بالأفكار الأخلاقية، ومن هو دون ذلك، وقد ظل فظًا، خشنًا، ساذجًا يعوقه الخوف عن السمو نحو مصيره الخاص.

إن هذا الأخير مثلما يقول كانط: «لن يرى في مشاهد جبروت الطبيعة وفي دمارها، وفي الحجم الهائل لقوتها الذي تضمحل إزاءه قوى البشر إلى حد العدم، إن هذا الشخص لن يبصر بغير كثرة المشاق والمخاطر والشدة التي ستحدق به لو كان منفيًا فيها»[1].

وفي هذا السياق تحديدًا، حيث يفصل كانط بين من لهم القدرة على تحويل علاقتهم بالطبيعة إلى علاقة فنية، وهم وحدهم مخترعو الرائع، وبين من هم دون ذلك أفظاظًا غلاظًا، قابعين تحت ثقل خوفهم وجبنهم وقصورهم، تظهر رواية دي سوسير.

يقول كانط: «ومن هنا جاء وصف ذلك الفلاح السافواردي الباسل، والحال أنه على حق، لعشاق الجليد بكونهم مجانين وذلك من دون أي تحفظ. (مثلما يروي ذلك السيد فون سوسير)، ومن يدري إن كان محقًا تمامًا، إذا كان هذا المراقب قد قبل بالأخطار التي تعرض لها فحسب، لأنه كان لها هاويًا، أم فعل ذلك من أجل أن يقدم يومًا ما عنها وصفًا يهز المشاعر؟ لكن مقصده كان تثقيف الناس، وقد كان هذا الرجل المتميز ذا مشاعر قادرة على السمو بالروح، وهي ذات المشاعر التي يهديها علاوة على ذلك، إلى قراء رحلاته»[2].

هكذا إذن يكون بوسع الذات أن تنظر إلى قوة الطبيعة على أنحاء ثلاثة:

أ ـ من منظور الفلاح أو الإنسان العادي الذي يرى أنّ كل تجرؤ على مواجهة مخاطر الطبيعة إنما هو جنون لا غير. وهو بذلك يبقى دون الرائع بكثير. لأن الرائع هو بالضبط السمو فوق كل اقتدار لا ينبع من البشر.

ب ـ من منظور الهواة عشاق ركوب الخطر: هؤلاء الذين وإن توفرت لديهم الجرأة على مقاومة الطبيعة، فإنهم يبقون أيضًا دون مقام الرائع. ذلك أنهم ما

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

كانوا ليفعلوا ذلك إلَّا عن شغف فردي ومتعة أنانية في الظفر بألقاب القوة والبطولة. فهم دون الرائع مرتين: مرة لأن هذا الرائع في جوهره متحرر من كل منفعة ومن كل غاية، ومرة ثانية لأن الرائع شعور يسمو بالنفس بعيدًا، إلى حيث تستولي على جبروت الطبيعة وتحوله إلى فكرة جمالية أي إلى قصة قابلة لأن نتقاسمها على نحو كوني.

ج ـ من منظور الفنان الذي بوسعه تحرير النفس من جبروت الطبيعة وتحويل ذاك الجبروت إلى أفكار جمالية تهز المشاعر بل وتخلق الشعور أصلًا.

يقول كانط: «وإذا كنا نتهم من يبقى بارد العواطف تجاه ما نجده جميلًا بأنه قليل الذوق، فإننا نقول كذلك عمن يبقى غير متأثر أمام ما نحكم عليه بكونه رائعًا بأنه ليس له شعور أصلًا»[1].

ليس هناك من رائع إلَّا متى صار فكرة جمالية أي متى صار قصة أو قصيدة أو لحنًا أو رسمًا. ذاك هو المعنى الذي قصده أدورنو، حيث هو من سبق فعلًا إلى إمكانية أن يكون كانط قد رشح الفن سيدًا على ميدان الرائع. وذاك هو المعنى الذي نلتقط فيه مع دريدا هذا «الصوت القصصي»، مرة أخرى، من أعماق الرائع الكانطي. فلنستمع إلى هذا الصوت ثانية مثلما يخرج من أفواه الشعراء.

يقول كانط: «ينبغي علينا لكي نصف المحيط بكونه رائعًا، أن نفعل فحسب مثلما يفعل الشعراء... حينما يكون مثلًا هادئًا، نراه كمرآة صافية سائلة لا يحدها غير السماء، أما حينما يثور فيبدو وكأنه هاوية تهدد بابتلاع كل شيء»[2].

لكن لن يصير الرائع في حوزة الشعراء إلَّا متى انتصر فن الشعر لديهم على الجبروت المعطل لقوى البشر؛ وحول ذاك الجبروت مهما كان مصدره إلى مشاهد وأوصاف ورسوم بوسعها أن تتحول إلى مصدر لذة استطيقية مشتركة. إنها لذة سلبية، لكنها تدفع بالمخيلة نحو الامتداد إلى مقام أسمى من دائرة موضوعات

---

(1) Ibid. p. 1037.

(2) Ibid. p. 1043.

الطبيعة. وإزاء قوة الطبيعة لا يتجلى الرائع حسب كانط إلَّا بوصفه لذة سلبية: دهشة تكاد تكون رعبًا، وفزع يؤدي إلى القشعريرة أمام منظر الجبال الشاهقة أو الأغوار العميقة التي تتساقط فيها الشلالات. لكن هذه المناظر، بالرغم من هولها لن تثير فينا الخوف ما دمنا نعلم أننا في أمان.

ههنا بالضبط تتجلى قدرة المخيلة في تجميع قوى النفس التي استيقظت تحت وقع هذه المشاهد. إن الفن بهذا المعنى هو إذًا مجال الأمان الوحيد إزاء مظاهر الجبروت. وذلك لأن القصة أو القصيدة بوسعها مقاومة الجبروت بتحويله إلى أفكار جمالية. بهذا المعنى يكون كانط قد استبقى على كل المنعرج الاستطيقي للفلسفة الذي سيجعل من الاستطيقا هي الفلسفة الأولى منذ نيتشه إلى حدود ليوتار، وسوف تكون تحليلية الرائع الكانطية هي المضمون الفلسفي الرمزي لكل الفن الطلائعي الحديث.

د ـ ميدان الرائع هو مصير البشر:

يقول كانط: «إن المخيلة هي أداة للعقل ولأفكاره وهي بذلك القدرة على تأكيد استقلالنا بالنسبة إلى تأثيرات الطبيعة، وعلى جعلنا نستصغر كل ما يبدو فيها على أنه عظيم، وبذلك نضع ما هو عظيم إطلاقًا في مصيرنا فحسب»[1].

بهكذا كلمات يعلن كانط أخيرًا على المكان الحقيقي للرائع. إن الرائع يوجد فقط في مصير البشر بوصفهم كائنات مستقلة عن كل أشكال القوة التي بوسعها التحول إلى نفوذ وهيمنة. لقد نجحت الاستطيقا إذن في الاستيلاء على ميدان الرائع. ههنا تستحيل المخيلة إلى ضرب من الجهاز الميتا ـ سياسي (بحسب عبارة لرنسيير) لإعادة توزيع مناطق النفوذ من جديد: سوف يكون بوسعنا من الآن فصاعدًا أن «نستصغر كل ما كان يبدو لنا على أنه عظيم»[2]. لن ترهبنا أشكال القوة الظاهرة للعيان ولن تغرينا مرة أخرى أوهام العقل الطبيعي. إزاء الرائع يدرك المرء أخيرًا أن ليس من شيء عظيم غير مصير البشر أنفسهم.

---

(1) Ibid. p. 1042.

(2) Ibid.

كيف نفهم هذا القرار الفلسفي الحاسم الذي تطالعنا به تحليلية الرائع لكانط؟ وأية علاقة حينئذ بين الرائع الاستطيقي ومصير البشر الذي هو في جوهره مصير أخلاقي عند كانط؟

ـ يتعلق الأمر ههنا تحديدًا بإعادة ترتيب العلاقة لدى كانط بين الأخلاق والاستطيقا، أو بين الشعور بـ **«الاحترام»** والشعور بـ **«الرائع»**. إن مثل هذا الإشكال ليدفع بنا دفعًا حثيثًا نحو اختبار مدى نجاح الرائع الاستطيقي في تحقيق المشروع الفلسفي الجوهري الذي من أجله صمم **نقد ملكة الحكم** برمته: أي إنجاز «قنطرة عبور فوق الهاوية الكبرى» التي تفصل بين النظر والعمل، أو بين الطبيعة والحرية، أي بين **نقد العقل المحض ونقد العقل العملي**. مع كتاب **نقد ملكة الحكم** صار كانط الشيخ يواجه مشكلًا فلسفيًا أكثر إحراجًا من النقدين السابقين: كيف يمكن إنقاذ النسق الكانطي نفسه من منطق الهاوية الذي يتهدده كلما غيّر العقل من مجال استعماله؟ كيف نصالح بين ملكات العقل ونوحّد النسق النقدي برمته؟ من الآن فصاعدًا لن ينشغل كانط إذن لا بخريطة العقل ولا بقانونه الأخلاقي المقدس، إنما بالحرية بوصفها مصيرًا للعقل ومصيرًا للبشر معًا. وهنا بالضبط يتدخل الرائع الاستطيقي بوصفه مجال توحيد بين ملكات العقل، أي بوصفه إمكانية للعبور بالحرية من مجال القانون الأخلاقي إلى مجال الشعور الاستطيقي.

يقول كانط: «يتمثل الشعور بالرائع في الطبيعة في احترام لمصيرنا، احترام نشهد به بضرب من الاختلاس، أمام موضوع طبيعي (استبدال احترامنا للموضوع باحترامنا لفكرة الإنسانية الحاضرة فينا بوصفنا ذواتًا)، مما يجعل بينًا لنا سمو المصير العقلي لملكة المعرفة لدينا إزاء أسمى قوى الحساسية»[1].

إن الشعور بالرائع هو إذن شعور بالاحترام لفكرة الإنسانية فينا، وهو شعور لا يحدث فينا إلّا إزاء قوة الطبيعة. لكن المثير فعلًا في هذا الشعور هو هذا

(1) Ibid. p. 1026.

الضرب من الاختلاس الذي تقوم به الذات حينما تستولي على الشعور الناجم عن قوة طبيعية، من أجل توجيهه نحو فكرة الإنسانية ذاتها، بوصفها الغاية النهائية من الوجود برمته. بل إن فكرة الإنسانية، لدى كانط، هي أسمى غايات الطبيعة نفسها. ذاك هو على وجه التحديد الخيط الرفيع الذي يربط لدى كانط الرائع الاستطيقي بالاحترام الأخلاقي. إنه علاقة الذات بالطبيعة. وهي هنا علاقة مضاعفة: إنها من جهة علاقة بالطبيعة الخارجية بوصفها قوة ليس بوسعنا مضاهاتها، وهي من جهة أخرى أيضًا علاقتنا بالطبيعة الداخلية التي هي طبيعتنا الجوهرية أي ميولاتنا الحسية التي لن ننتصر عليها إلّا بالواجب الخلقي نفسه. وهنا تتجلى لنا بوضوح نقطة اللقاء التي يقيمها الرائع الاستطيقي مع الاحترام الأخلاقي. إنها فكرة الإنسانية بوصفها أسمى وأقدس من أية قوة طبيعية مهما كان مصدرها. سواء كانت خارجية أم داخلية، سواء نجمت عن جموح القوى الطبيعية الفيزيائية أم عن جموح الميولات الحسية في طبيعتنا. إن الرائع مطالب في المرتين إذن بالسمو عن الطبيعة المحسوسة إلى مقام أسمى هو مقام ما فوق ـ حسي وبالتالي مقام العقل البشري نفسه. هذا هو ما التقطه فيلوننكو A. Philonenko من التقاطع الذي يقيمه كانط ما بين الرائع والاحترام، يقول:

«لن نندهش إذن من أن الحكم الاستطيقي حول الرائع يقودنا هو الآخر إلى الأخلاقية. كيف ذلك؟ إننا نستطيع إزاء الطبيعة الجامحة (déchaînée)، من جهة الوعي بضعفنا الفيزيائي، أن نفهم أننا كائنات عاقلة مطالبة بالسيطرة على كل الطبيعة تلك الخارجة عنا، لكنها الأدنى من قوتنا الأخلاقية، وأيضًا تلك الباطنة فينا، والتي تجعل منا كائنات غير قادرة على رفع الجبال، لكننا عظماء بما يكفي على الهيمنة عليها بفضل الفضيلة والوعي بالواجب»[1].

من أجل تحليل العلاقة الشائكة بين الرائع الجمالي والاحترام الأخلاقي، علينا أن نقف أولًا عند مفهوم الاحترام، بوصفه مجالًا معقدًا من إمكانيات العبور من النظري إلى العملي ومن العملي إلى الاستطيقي ومن الاستطيقي إلى السياسي

(1) A. Philonenko, ***L'œuvre de Kant*. T. II,** Paris, Vrin, 1972, pp. 189-190.

والديني والأنثروبولوجي معًا. إن الاحترام مفهوم يظهر في فلسفة كانط منذ ظهور كتاب «**أسس ميتافيزيقا الأخلاق**» بخاصة (1785)، بوصفه شرطًا جوهريًا في تعريف مفهوم الواجب الخلقي. ذلك أن شرط الأخلاقية بحسب كانط هو بالضبط احترام القانون الأخلاقي على نحو غير مشروط. لكن ما معنى احترام القانون الأخلاقي؟ إنه ضرب من «الخضوع الحر للإرادة»[1] النابع من العقل نفسه على نحو عفوي، وهو بذلك الدافع الوحيد للخضوع للقانون الأخلاقي. إن الاحترام شعور في جوهره، لكن ليس في هذا الشعور لا لذة ولا ألم، إنه فحسب ضرب من الإعجاب أو التقدير للقانون الأخلاقي بوصفه قانونًا عقليًا محضًا كونيًا وضروريًا وملزمًا. إلّا أن الاستطيقا لا تخضع لأي قانون ما قبلي ملزم للذوق. فأي مكان للاحترام، الذي يشتق جوهره من الخضوع للقانون الأخلاقي الماقبلي، داخل مساحة الرائع الاستطيقي المتمرد على كل أشكال القانون؟

تجيبنا الفقرة 27 من تحليلية الرائع، مقترحة التعريف التالي للاحترام: «إن الاحترام هو الشعور بعجز ملكتنا عن إدراك فكرة هي بالنسبة لنا بمثابة القانون»[2].

أيّ تحوّل يجريه كانط داخل هذا التعريف الاستطيقي للاحترام الأخلاقي؟

لم يعد الاحترام خضوعًا إلزاميًا لقانون كوني ما قبلي، فلا قانون في مجال الاستطيقا ولا خضوع في أحكام الذوق. ههنا مجال حرية لا مشروطة. يصير الاحترام في مجال الاستطيقا إذن إلى مفهوم سلبي بوصفه عجزًا للمخيلة عن إدراك فكرة أكبر من شكل التمثيل لديها، وهذه الفكرة هي لها «بمثابة القانون». ليس للأفكار الجمالية الناجمة عن تجربة الرائع قوانين، بالمعنى الأخلاقي الصارم للقانون، بل هي تماثل القانون. إنه **منطق المماثلة** بين الاحترام الأخلاقي والرائع الاستطيقي، وهو منطق يتدبر به كانط مجال الاستطيقا برمتها. لكن أي معنى يعطيه

(1) E. Kant, *Fondements de la métaphysique des moeurs*, ***in: Œuvres philosophiques II***, op. cit. p.259.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***. op. cit. p. 1026.

كانط لما يماثل القانون في مجال الرائع الجمالي؟: «إنه بالنسبة لنا لقانونٌ (العقل)، وإنه لإجراءٌ خاص بمصيرنا أنْ نعتبر صغيرًا كلَّ ما تتضمنه الطبيعة بالنسبة إلينا من عظمة، بالمقارنة مع أفكار العقل»[1].

مع الرائع، ندرك أخيرًا مصيرنا النهائي إزاء الطبيعة. لا شيء يعلو حينئذ على العقل البشري. ولا شيء بوسعه أن يقهر فيه قدرته على التحرر من جبروت الطبيعة. مهما عظمت الطبيعة سواء كانت خارجية أم داخلية، فإنها دومًا صغيرة في عيون البشر، لأن في البشر ما هو أعظم. ذاك هو الشعور بالرائع الذي يتسع لأكثر من مجرد شعور جمالي. إن الرائع إذن استطيقي وأخلاقي معًا. ذاك هو ما ذهب إليه دلبوس، الذي يرى أن ربط كانط بين الاستطيقا والأخلاق إنما ورثه من الفكر الإنجليزي يقول: «إن الربط بين الاستطيقا والأخلاق، هو أحد خصائص الفكر الإنجليزي منذ شفتسبري Shaftesbury، وهو أمر ساد فترة طويلة من القرن 18»[2].

فالرائع، عند كانط، يستمد شرطه الجوهري من الشعور الأخلاقي نفسه. إلَّا أن العلاقة بين الأخلاق والاستطيقا إنما تمتد في أصلها إلى الجميل نفسه بوصفه هو ما يوقظ فينا المقاصد الأخلاقية نفسها. وهو ما تصرّح به الفقرة 60 من نقد 1790حيث يظهر «الجميل بوصفه رمز الخير الأخلاقي»[3]. أي معنًى لمفهوم «الرمز» هنا؟ ـ في بهذا النص الأساسي ينجز كانط على نحو حقيقي القنطرة المأمولة التي تجوِّز العبور من مجال الطبيعة إلى مجال الحرية، ومن مجال القوة بوصفها مصدر خوف وجبروت، إلى قوة الذات في الانتصار على الطبيعة في كل الجموح والإفراط الذي لها.

يقول كانط: «إن فضل الجمال الطبيعي على الجمال الفني هو بالضبط أنه يتوافق مع الشعور الأخلاقي»[4].

---

(1) Ibid. p. 1027.

(2) V. Delbos, ***La philosophie pratique de Kant.*** Paris, P.U.F., 1969, p. 411.

(3) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. p. 1141.

(4) Ibid. p. 1080.

إن أهم ما يجوز القول بالقرابة بين الرائع والاحترام هو التالي: أن كليهما لا غاية له ولا منفعة، أي أنهما معًا ينبعان من العقل ومن الطابع الخالص للحكم. كلاهما أيضًا ينتمي إلى مجال الحرية، أي مجال ما فوق المحسوس. لكنهما يختلفان اختلافًا شديدًا فيما يلي: إن الاحترام هو دومًا احترام للقانون الأخلاقي الملزم والدافع دومًا إلى الفعل، وإن القانون الأخلاقي هو دومًا صالح لكل الكائنات العاقلة. أما الرائع فشعور استطيقي غير ملزم، أي لا ينبع من أي قانون ولا يؤدي ضرورة إلى الفعل، وهو شعور خاص دومًا بالبشر فحسب.

حقيق بنا أن نميز ههنا بين أطروحتين متناقضتين: الأولى تنكر القرابة بين الاستطيقا والإتيقا، وتدحض كل ربط بينهما بوصفه خلطًا غير مشروع. وهي أطروحة ليوتار[1]. وأطروحة مناقضة لها: هي أطروحة رنسيير التي تقوم على عدم تمييز بين الاستطيقا والإتيقا والسياسة. وترى في الاستطيقا نظامًا إتيقيًا للفن. لا تشتغل على الفن بوصفه دائرة مستقلة، بل على الفن بوصفه اقتسامًا للمحسوس. فلا حدود بين الفن وما ليس بفن أبدًا[2]. وهي أطروحة تمتد من شيلنغ إلى حنة أرندت، وصولًا إلى نانسي الذي يقول:

«تحت راية الرائع (الذي لم يعد اسمه أو مقولته، إذا جاز القول، في مستوى الرهان: ربما هو مبتذل، هذا الاسم، هو بعدُ أو لا يزال استطيقيًا جدًا، أو إتيقيًا جدًا، أو فاضلًا جدًّا، ساميًا جدًّا، رائعًا جدًا..) ـ تحت راية الرائع تنكشف ضرورةُ ما يقع للفن في قدره الحديث، أو بوصفه قدره الحديث. إنّ الفن هو ذاته بلا ريب وبأتمّ معنى الكلمة، ما يقع لنا (نحن الغربيين)، ما يمنحنا قدرنا أو ما يزعج تاريخنا. بيد أنّه في الرائع يكون الفن نفسه مُزعجًا، معرّضا إلى قدر آخر، هو يملك قدره الخاص بوجه ما خارج ذاته»[3].

(1) J. F. Lyotard, ***Leçons sur l'analytique du sublime,*** op. cit. p. 283.

(2) J. Rancière, ***Malaise dans l'esthétique,*** op. cit. p. 38, 136.

(3) J.- L. Nancy, «L'offrande sublime», in: ***Une psensée finie,*** op. cit. p. 149.

IV ـــ الرائع والشعراء

إن الفرضية التي نختبرها ههنا هي التالية: إن الرائع الكانطي يجد دلالته الموجبة والنهائية ضمن ما يسميه كانط في الفقرة 49 بالأفكار الجمالية. وبالتالي إن الشعراء هم رعاة ميدان الرائع ومخترعوه في آن معًا[1]. لكن الإحراج الذي ينبغي علينا أن نواجهه حينئذ هو التالي: إذا كان الرائع، مثلما حرصت على ذلك الفقرات رقم 25 ـ 27، متمردًا في جوهره على كل شكل، كيف يكون الشاعر راعيًا للرائع، والحال أن الشاعر، إنما هو «مجنون أشكال»، فهو إذ يعبّر إنما يشكّل في آن معنى العالم في شكل قصيد؟ وهذا الإحراج التقطه ليوتار قائلًا: «ليست العبقرية، أبدًا، من وجهة التحليل النقدي، رائعة، لأنها مهووسة بالأشكال ومهووسة أشكال، في حين تولد الروعة من غياب هذه الأشكال»[2].

غير أن الإشكال الحقيقي الذي يعترضنا هنا هو تحديدًا: أية علاقة للرائع الكانطي بمفهوم الفن نفسه؟ أي هل أن العبقرية التي أرادها كانط منذ الفقرة 46، ميدانًا حقيقيًّا للفن، بوسعها أن تتسع للأفق الاستطيقي والإتيقي للرائع؟

سيصير لزامًا علينا منذ الآن مواجهة الأطروحات العنيدة التي تعترض في معظمها على إمكانية أن يكون الرائع الكانطي على علاقة بالفن أصلًا، بل وأكثر من ذلك «أن ليس هناك استطيقا كانطية أصلًا»، وأنه حتى إن أمكننا الحديث عن استطيقا لدى كانط، فإننا سرعان ما نكتشف داخلها موت الفن نفسه. إنها اعتراضات ربما ترجع في جوهرها إلى صمت هيدغر عن نقد ملكة الحكم، ضمن إحصائه «ست وقائع في تاريخ الاستطيقا» في كتابه نيتشه I[3]، مما جعل جيرار

(1) عن كانط والشعراء، انظر: فتحي المسكيني، «كانط والحداثة الاستطيقية أو لماذا الشعراء في عصر التنوير؟»، ضمن: **كانط: الحداثة الجمالية والحداثة السياسية**. فعاليات ندوة «بيت الحكمة». تونس، 2005، صص 13-27.

(2) J. -F. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, op. cit. p. 97.

(3) Martin Heidegger, *Nietzsche I*. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski (Paris: Gallimard, 1971), pp. 78-89.

لوبران، في أطروحة عن نقد 1790 لكانط يعلن صراحة، وبالعبارة الدقيقة «ليس هناك استطيقا كانطية أصلًا»[1]. وهي أطروحة يستأنفها حرفيًا جون لوك نانسي قائلًا: «ليس هناك استطيقا كانطية، إننا نعلم ذلك من هنا فصاعدًا»[2]. ونحن نعلم بدورنا أن نانسي إنما يستأنف على نحو تأويلي خاص كلمة استعادها من النظرية الاستطيقية لأدورنو: «إن النظرية الكانطية في الرائع إنما تصف فنًا مهتزًا في حد ذاته»[3].

علينا إذن ههنا تحديدًا أن نقف على ضرورة حسم مصير الرائع الكانطي، وذلك من خلال الإمية التالية: ـ إما أن يبقى الرائع مجرد شعور استطيقي، وظيفته القصوى أن يوقظ فينا الشعور الأخلاقي، وإما أن ينفتح الرائع على دائرة الفن، فتصير بذلك عبقرية البشر هي فن العظمة الممكن بينهم. أي إما أن يخرج الرائع عن مجال الفن ويفلت عنه إلى الإتيقا، ويقضي بذلك سريعًا على الاستطيقا، وإما أن لا رائع إلَّا في الفن، وبالتالي أن تنقلب الفلسفة نفسها إلى استطيقا (بعبارة لأدورنو) أو أن تصير الاستطيقا هي الفلسفة الأولى (بعبارة لليوتار).

إن الأطروحة العامة التي تقودنا هنا هي التالية: كيف تكون استطيقا كانط هي الإجابة الحقيقية عن سؤاله الثالث: ماذا يمكنني أن آمل؟ وبالتالي هل بوسع الفن (بديلًا عن الدين) أن يكون هو أفق الرجاء الوحيد للبشر؟ ذاك هو ما فهمه بعد كانط كل المنعرج الاستطيقي للفلسفة. وهو منعرج انطلق تحديدًا مع «رسائل في التربية الجمالية للإنسان» لشيلر، ونفذه نيتشه على نحو جذري منذ أصل التراجيديا الإغريقية، ثم استأنفه على أنحاء شتى أحفادهم أمثال رواد مدرسة فرانكفورت (أدورنو أساسًا)، وبعض كبار المعاصرين أمثال ليوتار ودولوز ورنسيير ونانسي ورورتي نفسه.

يتعلق الأمر إذن بالوقوف عند نظرية كانط في الفن، ونحن هنا سوف نعمل

---

(1) G. Lebrun, ***Kant et la fin de la métaphysique,*** op. cit. p. 298.

(2) J. L. Nancy, «L'offrande sublime», in: ***Une pensée finie,*** op. cit. p. 151.

(3) Ibid. p. 150.

في ضوء افتراض نانسي[1] القاضي بإمكانية العثور لدى كانط على فلسفة للفن كاملة المعالم، تمتد في صميم **نقد ملكة الحكم** على امتداد الفقرات 42 ـ 54. وهو نص يعالج فيه كانط وعلى نحو مباشر وصريح ثلاثة أسئلة متتالية ومتشابكة وهي:

1 ـ ما هو مفهوم الفن وأية علاقة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني؟

2 ـ ما هي العبقرية وما علاقتها بالأفكار الجمالية؟

3 ـ كيف يكون فن الشعر هو أسمى أنواع الفنون؟

يقول كانط في الفقرة 42: «إنني أسلم عن طواعية بأن الاهتمام بالجميل في الفن (. . .) لا يقدم أية حجة على وجود نمط تفكير مرتبط بالخير الأخلاقي. . . وإنني أقر في مقابل ذلك أن اهتمامًا غير مباشر بالجمال في الطبيعة. . . إنما هو دومًا خاصية نفس خيرة»[2].

إن هذا النص وإن كان في ظاهره تمجيدًا للجمال الطبيعي على حساب الجمال الفني، فهو في باطنه إخبار حاسم عن بداية تحرير الاستطيقا من الجمال الطبيعي من أجل فتحها أمام الجمال الفني. ههنا تبدأ الاستطيقا بوصفها فلسفة فن، وههنا تحديدًا يحرر كانط الفن من أخلاق الواجب. وهو ما يجعله يفسح المجال واسعًا أمام تصور كامل للفن تشتغل عليه مباشرة الفقرة 43، وهي النص الأول في **نقد ملكة الحكم** الذي يحمل عنوانًا صريحًا خاصًا لتحديد مفهوم الفن، هو «حول الفن بعامة». إن ما يثيرنا هنا هو التالي: لماذا تأخر الفن في الظهور على سطح استطيقا كانط؟ وهل في هذا التأخر نسيان وإهمال أم قصد خفي وإحراج حقيقي؟ لكن أي سهو وأي نسيان، كان يمكن أن يأخذ مثل هذا الفيلسوف، وقد سخر كل حياته، من أجل أن يبقى العقل البشري برمته يقظًا تمامًا وفي كامل قواه الحيوية؟ ماذا وراء خطة كانط من تأجيله ظهور الفن زمنًا طويلًا على سطح الاستطيقا؟

---

(1) Ibid.

- يقول نانسي: «إنّ النظرية الكانطية في الفنون، مهما كانت نوايا كانط نفسه، لا يمكنها أن تدرك على نحو فعلي وتام إلاّ ضمن تبعيتها لنظريته في الرائع».

(2) E. Kant, *Critique de la faculté de juger.* op. cit. p. 1079.

يقول شوبنهاور في كتابه **العالم بوصفه إرادة وبوصفه تمثلًا** عن كانط:

«إن شيئًا ما يفاجئنا، هو أن كانط، الذي بقي الفن بالنسبة إليه غريبًا جدًا، والذي لم يخلق من أجل الشعور بالجميل، والذي بلا ريب لم تتوفر لديه أبدًا الفرصة كي يرى أثرًا فنيًا حقيقيًا بهذا الإسم، والذي يبدو أخيرًا أنه لم يتعرف أبدًا على غوته، الرجل الوحيد في عصره وفي بلاده الذي كان في حجمه ـ إنني أقول، إنه شيء مفاجئ لنا، أن كانط بالرغم من كل ذلك، استطاع أن يقدم خدمة عظيمة ودائمة لفلسفة الفن»[1].

إنه لشيء مفاجئ لشوبنهاور إذن ألّا يكون لكانط أية ثقافة فنية من جهة، وأن يكون بمقدوره من جهة أخرى أن يصمم معالم أول أكبر فلسفة فن حديثة. لكن إلى أي مدى كان شوبنهاور على حق؟ وهل ننصف كانط حينئذ لو توجهنا وجهة حنة أرندت واتخذنا من «**نقد ملكة الحكم**» كتابًا في السياسة؟ هل ننقذ كانط بتسييس الاستطيقا، أي بالاعتقاد في أن المقصد من النقد الثالث أكبر من الفن ومن الجمال ومن استطيقا الذاتية برمتها؟. وإننا بالتالي نشهد ههنا على ولادة ملكة من نوع خاص جدًا، هي ملكة الحس المشترك بوصفها جهاز تدبير للشأن العمومي؟

إن المطّلع على الخريطة العامة للقسم الأول من «نقد ملكة الحكم» الخاص بالحكم الاستطيقي الذي يمتد من الفقرة 1 إلى الفقرة 60، بوسعه أن يدرك ما يلي: لقد كان ثمة أمام كانط شروط جوهرية من أجل القدرة على الحسم في علاقة الفن بالاستطيقا. وبوسعنا اختزالها فيما يلي:

أ ـ إن مشكلة الاستطيقا الأولى هي الحكم على الجميل، وليس الجميل في ذاته ولا الآثار الفنية وهو ما يقصده كانط في الفقرة الأولى بتعريفه ما هو استطيقي بوصفه «حكمًا لا يمكن أن يكون مبدؤه المعين له شيئًا آخر غير مبدإ ذاتي»[2]،

---

(1) A. Schopenhauer, ***Le monde comme volonté et comme représentation*** (Paris : P.U.F., 1966) p.662.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger.*** op. cit. p. 958.

وهو أيضًا ما تقر به الفقرة 44: «ليس هناك علم بالجميل، بل نقد له فحسب، وليس هناك علم جميل، بل فن جميل فحسب»[1].

ب ـ لكن كانط سوف يكتشف حدود الجميل، الذي بقي دومًا سجينًا لجهاز التمثيل، الذي على المخلية أن تستورده من علاقتها بالذهن. وهذا الأمر بيّن من الملاحظة العامة التي ذيل بها كانط تحليلية الجميل محرجًا بمفهوم المخيلة الاستطيقية بوصفها قائمة على ما يسميه بـ «قانونية من دون قانون»[2].

ج ـ الأمر الذي جعله يتجه نحو تحرير الاستطيقا من الشكل والدفع بها نحو ما لا شكل له أي نحو مجال الرائع. وهو بذلك على علم تمامًا بأنه ينقلنا من استطيقا المتفرج إلى استطيقا لمقاومة كل أشكال قوة الطبيعة.

د ـ سوف يكتشف مع ابتداء الفقرة 40 ضرورة تحصين جمال الاستطيقا بإعطائها صلاحية عمومية، لذلك يجعل من الحس المشترك الاسم الحقيقي لملكة الحكم الاستطيقي، بوصفها الإمكانية الوحيدة لكونية جمالية بلا مفهوم.

هـ ـ انفتاح الاستطيقا على الفن مع ابتداء الفقرة 43، أي الدفع بها نحو فلسفة فن تجد في الشاعر نموذجها الأسمى (الفقرات 51 ـ 53).

إن أهم ما نخرج به من نظرية كانط في الفن هو ما يقوله كانط في الفقرة 43: «لا ينبغي علينا، بحسب ما يقتضيه سداد الحكم، أن نسمي فنًا إلّا ما ينتج عن حرية، أي عن مشيئة حرة تتخذ أفعالها من العقل مبدءًا لها»[3].

إذ بوسعنا أن نعثر ههنا بالضبط على ما يجعل المرور من الرائع إلى الفن ممكنًا. إن الأمر يتعلق في الحالتين بميدان واحد هو ميدان الحرية. وهو ما يؤسسه في الفقرة 46 على العبقرية قائلًا: «إن العبقرية هي الموهبة الطبيعية التي تسمح بإعطاء الفن قواعده»[4]. لكن كيف يكون الفن من جهة نتاجًا للحرية وهو من جهة أخرى خاضع لقواعد العبقرية؟

---

(1) Ibid. p. 1086.

(2) Ibid. p. 1005.

(3) Ibid. 1084.

(4) Ibid. p. 1089.

من أجل معالجة هذه المفارقة الكامنة في مفهوم العبقرية يقترح كانط أربعة معان لهذا المفهوم:

أ ـ إن العبقرية تتمثل في إنتاج ما لا يمكننا تحديد قاعدة له. وذلك يعني أن جوهر العبقرية إنما يكمن في الأصالة.

ب ـ لا يمكن للعبقرية أن تكون وليدة المحاكاة، ذلك أن ما ينتج عنها هو دومًا بمثابة النماذج.

ج ـ ليس بوسع العبقرية أن تبرهن لنا علميًّا كيف أبدعت منتوجاتها. إن المبدع يجهل هو نفسه قواعد عبقريته.

د ـ ينبغي علينا أن نميز بين العالم (نيوتن) والشاعر هوميروس. ذلك أنه إن كان بوسع المرء أن يتعلم كل ما عرضه نيوتن في كتابه «مبادئ فلسفة الطبيعة»، مهما كان اكتشاف ذلك ليقتضي من قدرة ذكاء بالغة، فإنه لن يتسنى له أبدًا أن يتعلم كيف ينظم قصائد من روحه، مهما كانت جميع المصنفات حول الشعر مفصلة. إن السبب في ذلك، كما يقول كانط نفسه هو «أن نيوتن قد استطاع أن يبرهن على نحو بين ودقيق. كل لحظات علمه (. .) لكن لا هوميروس ولا فيلاند (من شعراء ألمانيا القرن 18) قادر على بيان كيف يستلهم أفكاره الثرية بالخيال، والحبلى بالمعاني. لأنه هو نفسه لا يعرف، ولا يستطيع أن يعلّم ذلك للآخرين أيضًا»[1]

يبدو بيِّنًا، من هذا النص لكانط، أنه بوسعنا تمامًا أن نعرف، أي أن نكتسب علم نيوتن. لكن أن يبدع المرء، يبدو الأمر أكثر عسرًا. ما دامت العبقرية حكرًا على من زوّدته الطبيعة بملكة الأفكار الجمالية. إن العبقرية هي التي تنقلنا من ملكة الحكم الاستطيقي، بوصفها ملكة تذوق، إلى ملكة الأفكار الجمالية. لكن ما المقصود بالأفكار الجمالية؟

يقول كانط في الفقرة 49: «إنني أقصد بالفكرة الجمالية ذاك التمثل للمخيلة الذي

(1) Ibid. p. 1091.

يوحي كثيرًا بالتفكير من دون أن تكافئه أية فكرة معينة، أيّ مفهوم، وما لا تقدر بالتالي أية لغة على التعبير عنه على نحو بليغ ولا على جعله معقولًا»[1].

لكن أي الفنون كفيل بإدراك مقام الأفكار الجمالية، التي تبدو ههنا أكبر من المفهوم ومن اللغة نفسها؟ أي إمكانية للفن من دون مفهوم ومن دون لغة أصلًا؟ وأي دلالة لفن «يوحي كثيرًا بالتفكير»[2]؟ هل هناك فنّ يفكّر؟ وفن لا يفكّر؟ وهنا نلمس على نحوٍ ما الخيط الخفي الذي قد يجوّز عبورنا من دائرة الرائع إلى ميدان الفن.

في الفقرة 30 من **نقد ملكة الحكم** يقر كانط بأنّ: «الرائع لا يمكن أن يطبق، على وجه التحديد، إلّا على نمط التفكير، أو بالأحرى على أساسه داخل الطبيعة البشرية»[3].

كيف نمر إذن من الرائع بوصفه «نمطًا من التفكير» إلى الفن بوصفه ينتج عن ملكة الأفكار الجمالية؟ وفي الفقرة 51 يطالعنا كانط بتصنيفه الخاص للفنون الجميلة. إنه يقترح علينا ثلاثة أصناف من الفنون هي: فنون اللغة وهي الخطاب والشعر. وفنون الصورة والشكل: وهي الفنون التشكيلية أي فن الرسم والنحت والمعمار. وفنون اللعب بالأحاسيس وهي الموسيقى. وفي الفقرة 53 يعلن كانط عن تفضيله لفن الشعر بوصفه أرقى أنواع الفنون. «إن المرتبة الأولى تعود إلى فن الشعر من بين جميع الفنون الأخرى»[4].

ما الذي يميز الشعر عن بقية أنواع الفنون؟ إنه الوحيد الذي «يتجرأ على تجسيد أفكار العقل اللامرئية من جنس الجحيم والخلود والخلق، أو الموت أو الحسد والحب والمجد...»[5].

---

(1) Ibid. p. 1097.
(2) Ibid.
(3) Ibid. p. 1055.
(4) Ibid. p. 1113.
(5) Ibid. p. 1098.

فالشاعر يسمو بذلك إلى مقام الأفكار الجمالية بوصفها أفكارًا تتخطى حدود التجربة الممكنة. وهنا بالضبط، يتجلى الشاعر بوصفه الفنان الوحيد المجهز «بمخيلة تزاحم العقل في بحثه عن المثل الأسمى»[1] إن الشاعر ينافس إذن الفيلسوف نفسه على مملكة الأفكار. إنه يكاد يستولي على هذه المملكة، إذ بوسعه أن يعطي الأفكار «شكلًا حسيًا على درجة من الكمال لا مثيل لها في الطبيعة»[2] بل وأكثر من ذلك إن فن «الشعر هو الفن الوحيد الذي تستطيع فيه ملكة الأفكار الجمالية أن تبلغ مداها الأقصى»[3]

ههنا يلتقي الرائع مع الشعر تحديدًا، في هذا المدى الأقصى الذي بوسع الفكرة الاستطيقية أن تبلغه في شكل القصيدة. علاوة على أن فن الشعر يدين في أصله إلى العبقرية، وهو بالتالي أقل الفنون خضوعًا إلى القواعد. إنه فن الرائع بوصفه ذاك الفن «الذي يشرح الصدر ويوسع أفق الروح ويطلق الحرية للمخيلة»[4]

خاتمــة:

لم يكن بوسع الرائع الكانطي أن يحتل أية مكانة في الاستطيقا المعاصرة لو لم يكن يحتمل من داخله إمكانية احتضان مجال الفن برمته. إننا نشهد منذ كانط، ووفق قراءة ليوتار تحديدًا، على ضرب من أفول الجميل ودخول الاستطيقا في دائرة أدب الرائع. لكن لم يكن في مستطاع هذا الرائع أن يكون على حد عبارة أدورنو «المكوّن التاريخي للفن نفسه» لو لم يقم هيجل بتحويله إلى خاصية لفن بعينه هو الفن الرمزي.

وهو ما يعبر عنه رنسيير قائلًا: «لقد حوّل هيجل الرائع الكانطي إلى خاصية للفن. إنه بذلك لم يعرف فحسب فنًا رائعًا، بل إنه قد جعل من التفاوت بين ملكة التمثيل الحسي والفكرة المبدأ نفسه لما يسميه بعامة بالفن الرمزي»[5]

---

(1) ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid. p. 1113.

(5) J. Rancière, ***Malaise dans l'esthétique***, op. cit. 121.

إلا أن الفرق بين الرائع الكانطي والرائع الهيغلي شاسع جدًا: فإن كان كانط يضع الرائع في أقصى مراتب سمو الروح بوصفه إمكانية للمصالحة ما بين المحسوس والفكرة، فإن هيجل، وعلى العكس من كانط تمامًا، يزج بالرائع داخل ما قبل تاريخ الفكرة نفسها، في مقابر الفراعنة القدامى... إذ الرائع عنده هو ميزة الفن الشرقي تحديدًا، ولذلك لا يرتقي الفن الرائع عنده إلى مرتبة الروح التي هي في جوهرها مسيحية وغربية ورومانسية. وفي حين يبقى رائع هيغل محرومًا من الفكرة، يدفع كانط بالرائع إلى أقصى مراتب الفكرة، لذلك يفضل كانط أن يأتمن عليه الشعراء الذين يصلون إلى حد مزاحمة الفيلسوف نفسه على إبداع الأفكار الجمالية. فوفق إحداثية هيغلية، يكون الرائع الكانطي رومانسيًا في جوهره. وإذا كان رائع هيغل سجينًا للماضي، فإن رائع كانط هو مستقبل الفن نفسه.

وما ينبغي أن نحتفظ به إزاء أطروحة هيغل عن الرائع هو أنّه يضعه في خانة الفن الرمزي (الشكل الأول والبدائي والشرقي من الفن)، الذي يتميّز بكون الفكرة فيه لا تزال غير متعيّنة وغير واضحة بل هي مجردة ومختلة. إنّها فكرة بلا شكل، وذاك هو معنى الرائع، حيثما لم يدرك الفن بعد الشكل المناسب له. يقول هيغل: «إنّ هذا الفن رائع لكن لا علاقة له البتة بالجمال»[1]. كأنّما كان هيغل يخشى الرائع الكانطي فقبره في الماضي الشرقي للفن، عائبًا عليه أنّه لا يرقى إلى ذاتية حية رومانسية. ومن يصدّق هيغل في هذا: أن يعيب على كانط نقصه في الذاتية! هل الذي حاد بهيغل عن رائع كانط هو منطق النسق وحاجاته أم هو خوف الفلسفة التأمّلية ممّا يستطيع الفن؟

---

(1) Hegel, *Esthétique,* vol. 1, op. cit. p. 113.

الفصل الثاني

نيتشه / تراجيديا الرائع
أو عودة ديونيزوس

«لنكن قادرين على حفظ ما هو رائع»

نيتشه، كتاب الفيلسوف، الفقرة 26

«... إنّني أعني الرائع بوصفه تدجيناً للفظيع بالفن»

نيتشه، مولد التراجيديا، الفقرة 7

«إنّ الشخصية التراجيدية الوحيدة هي ديونيزوس»

دولوز، نيتشه والفلسفة

«إنّ التراجيدي استطيقي على نحو رائع. فهو رائع بالمعنى الكانطي الدقيق... شعور ببهجة الحياة»

ميشال هار، نيتشه والميتافيزيقا

مقدمة: مع نيتشه سوف يخرج الرائع عن طوره مرتين

مرة أولى حينما يغادر فيها فلك استطيقا الذات، بوصفها على حد عبارات نيتشه جماليات «المتفرج المتخنثة»، وذلك من أجل استعادة التراجيديا اليونانية. وهنا سوف يستبدل نيتشه التمييز الكانطي بين الجميل والرائع بالثنائي اليوناني

أبولون/ ديونيزوس، أو الحلم والنشوة[1]. ومرة ثانية حينما يخرج الرائع من مجال الطبيعة من أجل الاستقرار أخيرًا ضمن حقل الفن بوصفه «الميتافيزيقا» الوحيدة الممكنة لتجاوز نموذج الإنسان الحديث واستبداله بما يسميه نيتشه، ضمن أحاديث زرادشت، «ما فوق الإنسان».

وفي الحقيقة، إنّ استعادة نيتشه للتراجيديا اليونانية إنما يعود إلى الاهتمام الفلسفي الكبير الذي أولاه لها أقطاب الفن والفكر الألماني من قبيل شيلر وشيلنغ وشوبنهاور. حيث يعتبر هذا الأخير، وهو أقربهم إلى نيتشه، أنّ «التراجيديا هي الشكل الأسمى للشعر. وذلك لأنها تظهر لنا الطابع الفظيع للحياة. وإنّ التراجيديا الأنسب هي التي تصف لنا الشقاء بوصفه حدثًا طبيعيًا أهليًا ومستمرًا»[2]. وهو رأي سبقه إليه شيلنغ، حيث بيّن كورتين، أحد شراحه الفرنسيين الكبار، أنّه طوّر «أوّل نظرية تأمّلية في ظاهرة التراجيديا»، من جهة «أنّ التراجيديا هي الإنجاز التام للفن، وهي الأثر الفني بامتياز»[3].

وإنّه ضمن هذا التأهيل الجديد للتراجيديا إنما تتنزل الأهمية القصوى والتكريم الفلسفي للفن بوصفه، على حد عبارات شيلنغ نفسه، «الأرغانون الوحيد الحقيقي والخالد»[4] بل هو «الوحي الخالد الوحيد الذي وجد»[5]. وهو رأي سوف يستأنفه شوبنهاور الذي يعتبر الفن هو «العين الوحيدة للعالم»[6]. أو هو إطلاقًا «زهرة الحياة»[7] نفسها. وكل هؤلاء إنما يشتغلون داخل الأفق الذي افتتحه

(1) F. Nietzsche, ***La naissance de la tragédie.*** Paris, Gallimard, 1949, § 1, p. 21. Cf. Ch. Andler, ***Nietzsche sa vie et sa pensée II. Le pessimisme esthétique de Nietzsche.*** Paris, Gallimard, 1958, p. 27.

(2) A. Schopenhauer, ***Le monde comme volonté et comme représentation,*** op. cit. p. 257.

(3) Jean-François Courtine, «Tragédie et sublimité», in: ***Du Sublime,*** Collectif. op. cit. pp. 274-275.

(4) Ibid. p. 274, note 3.

(5) Ibid. p. 275, note 3.

(6) A. Schopenhauer, ***Le monde comme volonté et comme représentation,*** op. cit. p. 255.

(7) Ibid. p. 341.

شيلر، هذا الفيلسوف الذي يقول عن نفسه إنه «كانطي تمامًا»، لكتاب **نقد ملكة الحكم** بعامة، ولفكرة «الرائع» على نحو مخصوص. يقول في بعض الشذرات التي نشرت له بعد موته: «إلى أي حدّ من العمق بوسع الفن أن يخترق ألفة العالم وأنسه؟ وهل من أشكال فنية خارج دائرة الفنان؟ ذاك سؤال صرنا نعلم كم كان نقطة انطلاقي. وإني لمجيب بالإيجاب عن السؤال الثاني. أما عن الأول فإني قائل بأنّ العالم هو برمته فنّ»[1].

غير أنّ ما يهمنا في هذا السياق هو أنه مع نيتشه ستشهد فكرة الرائع الاستطيقية تحوّلًا نظريًا عميقًا. إنه التحول من رائع الذات، بكل أجهزة العقل الحديث التي تحصنها، إلى الرائع الفني التراجيدي، بكل شطط ديونيزوس النشوان بموسيقى الحياة. مع نيتشه يخرج الفن عن طور الفن وعن طور الإنسان الحديث وعن طور عقل التنوير بكل الوعود التي بشر بها، على نحو اعتبره نيتشه مسيحيًا في جوهره، يحمل اللعنة على الحياة. ما علاقة رائع كانط إذًا بتراجيديا نيتشه؟ وكيف كان على نيتشه أن يتشابك طويلًا مع كانط من أجل رسم طريق أخرى لمستقبل الفن؟ وفي أي معنى بوسع شعراء كانط التقاطع مع موسيقى ديونيزوس ضمن الحقل الشاسع للأفكار الجمالية التي فتحها كانط أمام الاستطيقا الحديثة؟

I ــ من رائع كانط إلى تراجيدي نيتشه

إننا نفترض أن وراء ديونيزوس نيتشه شيئًا ما من فكرة الرائع الكانطية. لكن أشد ما سيهمّنا حينئذ هو الأمر التالي: كيف نصالح ما بين رائع كانط، الذي ولد فجأة في قلب استطيقا الذات الحديثة، وبين ديونيزوس نيتشه التراجيدي الذي سيقتلعه من أعماق الأساطير اليونانية القديمة؟

إن مناظرة سريعة بين نص **نقد ملكة الحكم** (1790) لكانط، ونص **مولد التراجيديا اليونانية** (1872) لنيتشه، تجعل من ديونيزوس سليلًا شرعيًا للرائع الكانطي في المعاني التالية:

---

(1) Cité par: M. Gessler, ***Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique.*** Paris, P.U.F., 1999, p. 21.

أوّلًا ـ مثلما أن رائع كانط استطيقي في جوهره، كذا يكون ديونيزوس نيتشه، وبالرغم من كونه إلهًا في أصله، فإنما هو إله ـ موسيقار ينثر إرادة الفن وروحه في كل أرض.

ثانيًا ـ إن الرائع الكانطي هو رأسًا رائع حيوي. وذلك لأنه يولد من رجة للقوى الحيوية يتلوها اندفاع وقوة وإرادة لا محدودة. كذلك أيضًا يعلمنا ديونيزوس محبة الحياة وتبريرها وتحمل عبثيتها وفظاعتها.

ثالثًا ـ إذا كان الرائع الكانطي بلا شكل، بلا غاية وبلا مفهوم، كذا يكون ديونيزوس نيتشه نشوة دائمة، إلهًا راقصًا هو النقيض من أبولون إله «الملكة الخالقة للأشكال»[1].

رابعًا ـ إذا كان الرائع الكانطي إنما يجد مداه الأقصى في مفهوم العبقرية، أي في الشاعر نفسه بوصفه خالقًا للرائع وحارسًا له، فإن نيتشه الشاعر إنما يجد في ديونيزوس الموسيقار أحد أسمائه القصوى والأكثر قرابة مع روحه.

لكن ديونيزوس نيتشه متمرد تمامًا على رائع كانط في المعاني التالية:

أوّلًا ـ إن نيتشه يحرر ميدان الرائع، في مجاز ديونيزوس، من الأخلاق التي ظل كانط يرزخ تحت ثقلها.

ثانيًا ـ ينزّل نيتشه الرائع عبر مفهوم التراجيدي في مجال الفن رأسًا، محوّلًا بذلك وجهة الفلسفة نفسها من ميتافيزيقا الأخلاق إلى ميتافيزيقا للفن.

ثالثًا ـ إن نيتشه يعيد تنشيط المفهوم اليوناني للتراجيدي ضد الرائع الكانطي الحديث. وهو بذلك يحرر هذا الرائع من استطيقا الذات، ويزوّده بإرادة تراجيدية، تجعل من «الفن النشاط الميتافيزيقي والمهمة العليا للحياة نفسها»[2].

وبالرغم من الصورة القبيحة التي كثيرًا ما يظهر فيها كانط على سطح

---

(1) F. Nietzsche, ***La naissance de la tragédie,*** § 1, p. 21.

(2) Ibid. p. 20.

نصوص نتيشه بوصفه فيلسوف الواجب، اللاهوتي، المسيحي، الأخلاقي عدو الحياة؛ فإننا نفترض أن موضع اللقاء الحقيقي بين نيتشه وكانط هو على وجه الدقة تحليلية الرائع من كتاب **نقد ملكة الحكم**. إننا هنا نبحث عن مواطن لقاء مغايرة لتلك التي أبصر بها، كلٌّ من وجهة نظره، قراءٌ كبارٌ لكانط في حجم هيدغر ودولوز وفوكو.

لكن سوف يصير لزامًا علينا أن نواجه للتوّ ثلاث أطروحات شرسة بوسعنا تلخيصها فيما يلي:

أوّلًا ـ أطروحة هيدغر ونعثر عليها في كتابه نيتشه I، حيث يُقدِّم نيتشه على أنّه من حوّل الاستطيقا إلى «فيزيزلوجيا للفن»، بوصفه «آخر الميتافيزيقيين»، أي «آخر الاستطيقيين»، وحسب هيدغر «ها هنا في الواقع بلغ التفكير في السؤال الاستطيقي حول الفن إلى النهاية من حيث نتائجه الأخيرة»[1]. وبالتالي أن هيدغر إنما يعتقد أن نيتشه كأنّما ظلّ حبيس أرضية ميتافيزيقا الذات، تلك التي جهد هيدغر نفسه من أجل التحرر منها.

وثانيًا ـ أطروحة دولوز الذي يعتقد أن نيتشه يلتقي تحديدًا مع كانط على أرض الأخلاق؛ وأنه بذلك لم يفعل إلّا تجذير النقد الكانطي في مجال الأخلاق[2].

وثالثًا ـ أطروحة فوكو ونجدها في آخر **الكلمات والأشياء**. حيث تختزل طرافة نيتشه واكتشافه الجوهري في الإعلان على موت الإنسان وموت الإله معًا. وبالتالي أن نيتشه إنما يغلق فلك السؤال الرابع لكانط. إنّ الأمر يتعلق تحديدًا بسؤال «ما الإنسان؟». وأيّ سؤال ذاك الذي دفع بالفلسفة إلى «سبات أنثروبولوجي» دام قرنًا كاملًا. وأي سبات ذاك الذي افتتحه كانط بسؤال «ما الإنسان» وأغلقه نيتشه بالإعلان عن «موت الإنسان».

---

(1) M. Heidegger, *Nietzsche I,* op. cit. p. 89.

(2) G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie.* Paris, P.U.F., 1962, p. 1.

ما يثيرنا ههنا أن شيئًا ما عجيبًا يجمع بين هذه العقول الكبرى، رغم اختلافاتها الجوهرية، في رسمها لملامح نيتشه: إنهم جميعًا يتفقون على تنزيله داخل **قاموس النهايات.** نهاية الميتافيزيقا، نهاية الذات والتاريخ وموت الإله والإنسان معًا. كيف نخلص نيتشه من أرشيف الموتات ومن أفعال التأبين والحداد؟ كيف نظفر بصورة إيجابية عن فلسفته، صورة تحرره من قاموس النهايات، وتسعفه من نفسه معًا بوصفه، وبحسب عباراته النازفة «مهرجًا» و«ديناميتًا»[1] فلسفيًا؟ - إن نيتشه نفسه قد يكون هو أول من استبق بشكل مثير على خطورة سقوط الفكر في قاموس النهايات والموتات، معتبرًا إياه ضربًا من السقراطية الجديدة أي من العدمية السالبة الارتكاسية المعادية لقيم الحياة بوصفها السمة الجوهرية للعصر الحديث برمته. حيث نقرأ في بعض نصوصه التي كتبها حول التراجيديا: «إنّ سقراطية عصرنا هذا هي هذه العقيدة القائلة بأنّ كلّ شيء قد اكتمل: اكتمل الفن واكتملت الاستطيقا. أما الديالكتيكا فصحافة وأما الأخلاق فضرب من التسوية المتفائلة للمذهب المسيحي. إن السقراطية تجهل الوطن ولا تعرف غير الدولة وأنها لا تملك أيّ إحساس إزاء مستقبل الفن الألماني»[2].

بالفن نبني وطنًا. وبالدولة ننتهي في أقصى الحالات إلى كائنات أخلاقية. ذاك هو الفرق بين سقراط معلم الفضيلة وديونيزوس عازف الناي. وذاك هو بالضبط مقصد نيتشه من إعادة إحياء شريعة ديونيزوس أي الموسيقى مستقبلًا للحياة ولأوطان الكينونة معًا. لا شيء يسعفنا إذن من أجل التحرر من الفلسفة بوصفها، وفق نموذج أفلاطوني، «تدربًا على الموت»، سوى نصوص نيتشه الأول أي نصوص الشباب التي تخترقها الإرادة التراجيدية القائمة على اعتبار الفن هو «المهمة العليا للحياة» نفسها. إننا نظفر هنا بنيتشه الإغريقي الذي يجعل من إله الموسيقى ديونيزوس نموذجه المفضل.

---

(1) F. Nietzsche, *Ecce Homo,* in: ***L'Antéchrist, suivi de Ecce Homo.*** Paris, Gallimard, coll. Folio, 1974, p. 187.

(2) F. Nietzsche, ***La naissance de la tragédie.*** Textes divers sur la tragédie, op. cit. p. 224-225.

من خلال عثور نيتشه على ديونيزوس، تكتشف الفلسفة أخيرًا الطريق الممكن نحو الدفع باستطيقا الرائع الكانطية إلى مداها الأقصى. إن ديونيزوس هو بمثابة «الشخص المفهومي» الذي بوسعه أن ينجز على نحو عجيب مهمة رائع كانطي لم يكن باستطاعته، وذلك من فرط ثقل الواجب الأخلاقي المكبل لفلسفته، أن يسير على الدروب الآمنة للفن. لقد كان كانط هو الآخر سقراطيًّا على طريقته لذلك كان يفتقر إلى «الإحساس تجاه مستقبل الفن الألماني». مع ديونيزوس أي مع الرائع وقد استقر إلى الأبد في مواطن الفن المرحة، بوسع الفيلسوف أن يحول الحياة، مثلما كانت لدى اليونان القدامى، إلى «ظاهرة استطيقية»[1]، والإنسان نفسه إلى «أثر فني»[2]. إن نيتشه يعد ههنا «بمجيء عصر تراجيدي»[3] جديد هو عصر الأعراس الديونيزية الجماعية حيث يتصالح الإنسان مع الحياة، ومع آلامه الأكثر فظاعة، ومع فنون تألهه الأكثر مرحًا وعنفوانًا. مع ديونيزوس، هذا الإله الشعبي الذي كان منفورًا منه مدحورًا من طرف هوميروس نفسه، نتعلم من حكمة اليونان القدامى كيف نتحمل الآلام الكونية، وذلك بتبرير الصيرورة، وعبثية الوجود بوصفها «لعبًا جميلًا بريئًا أبديًّا لا ينتهي»[4]. أما متى تعلق الأمر بهيمنة العلم الحديث واستيلائه على حقل الحقيقة: «فلنا حينئذ الفن» من أجل الحد من طغيان المعرفة على غرائزنا الأكثر حيوية واقتدارًا. وحينما تصاب حضارة برمتها بالعدمية والانحطاط، كما هو حال الإنسان الحديث، فلن نملك غير التراجيديا ضد التشاؤم، أي ضد كل القوى الارتكاسية المتعفنة التي لا تصيب إلّا ذوي النفوس الواهنة العجاف الضعاف.

يقول الشارح الفرنسي ميشال هار (M. Haar) أحد كبار شراح نيتشه في كتابه نيتشه والميتافيزيقا «إن التراجيدي استطيقي على نحو رائع. فهو رائع في

---

(1) Ibid. § 5, p. 46.

(2) Ibid.

(3) F. Nietzsche, ***Ecce Homo,*** op. cit. p. 143.

(4) F. Nietzsche, ***La philosophie l'époque tragique des Grecs.*** Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975, § 7, p. 37.

المعنى الأدق لكانط... شعور ببهجة الحياة...»[1]. ويذهب كسلر (Methieu Kessler) في كتاب عنونه **نيتشه أو التجاوز الاستطيقي للميتافيزيقا** مذهبًا مماثلًا، حيث يعتبر أن قرابة نيتشه مع كانط يجب أن نبحث عنها من جهة الاستطيقا تحديدًا، وليس من جهة الأخلاق مثلما يعتقد دولوز. يقول كسلر: «هناك قرابة ما بين زرادشت نيتشه والعبقرية الاستطيقية لكانط»[2]. وفي الحقيقة تقترح علينا قراءة كسلر، القائمة على تعميم براديغم الاستطيقا على كل فلسفة نيتشه، مصالحة طريفة بين نيتشه وكانط، وذلك من جهة مفهوم الرائع تحديدًا. وإن كسلر في كل ذلك إنما يعارض قراءة دولوز القائمة على قرابة بين نيتشه وكانط من جهة **نقد العقل العملي**. في حين تبدو إتيقا نيتشه مشتقة من **نقد ملكة الحكم** رأسًا. يقول كسلر «إن الرائع لدى نيتشه يتجاوز الحكم الأخلاقي العادي، من أجل استبداله بشكل من الذوق الرفيع الغريب في حدّ ذاته عن كل أخلاق»[3]. إن مفهوم الرائع يصبح إذًا مع كسلر بمثابة موضع التقاطع السعيد بين الأخلاق والاستطيقا لدى نيتشه بعد كانط نفسه. وهو ما يعبر عنه كسلر قائلًا: «إن الأصالة الكبرى لإتيقا نيتشه إنما تكمن في تبنيه لمقياس يعتبر إلى حدّ الآن بوصفه مقياسًا لا-أخلاقيًا أصلًا: إنه الذوق. إن الملكة الإتيقية بامتياز هي الذوق»[4]. بهذا يختصم هذا الشارح الفرنسي مع قراءة دولوز التي جعلت علاقة نيتشه بكانط تمر دومًا عبر ملف الأخلاق، في حين ينبغي علينا من هنا فصاعدًا، بحسب كسلر «أن نفكر في كل أخلاق نيتشه انطلاقًا من نقد ملكة الحكم لكانط»[5].

إننا نفترض انطلاقًا من الأفق الذي افتتحه كل من ميشال هار وكسلر أمام قرّاء نيتشه، أن مؤلّف **مولد التراجيديا** إنما يجذر الرائع الكانطي وذلك في معنى

---

(1) M. Haar, ***Nietzsche et la métaphysique.*** Paris, Gallimard, 1993, p. 224.

(2) M. Kessler, ***Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique,*** op. cit. p. 115.

(3) Ibid. p. 167.

(4) Ibid. p. 95.

(5) Ibid. p. 112.

مخصوص جدًّا: إن نيتشه قد غيّر وجهة الرائع الكانطي من الأنوار الحديثة إلى التراجيديا اليونانية. وذلك منذ أن أعلن في مفتتح مولد التراجيديا، ولأول مرة، بحسب كلام ميشال هار، في تاريخ تأويل هذه التراجيديا، بعد هولدرلين،دون أن يكون نيتشه على علم بذلك، استبداله التميز الحديث بين الجميل والرائع بالثنائي اليوناني أبولون /ديونيزوس. ههنا يولد مفهوم التراجيدي بديلًا عن الرائع والجميل معًا. وفي هذا السياق تصدق أطروحة دولوز التي جعلت من التراجيدي جوهرًا لفلسفة نيتشه برمتها. كل حكاية الفلسفة تنطلق لدى نيتشه من «الثقافة التراجيدية والفكر التراجيدي والفلسفة التراجيدية بوصفها تخترق كل مؤلّفات نيتشه»[1]

ولكن ماذا تعني عبارة تراجيديا لدى نيتشه؟ إنها أولًا وأساسًا النقيض اللدود لرؤيتين عدميتين للعالم: الجدلية والمسيحية. لذلك ماتت التراجيديا ثلاث موتات: فكان سقراط هو القاتل الأول. وكان المسيح هو القاتل الثاني. أما القاتل الثالث فهو فاغنار[2] وفي الحقيقة، إن أشد ما يحرج نيتشه ويؤلمه معًا بل ويؤلبه ضدّ العقل الجدلي والمسيحي من سقراط إلى هيغل مرورًا بكانط وشوبنهاور وفاغنار، هو موت الفكر التراجيدي نفسه. وإن نيتشه إنما يشتغل على مسألة التراجيديا. انطلاقًا من التساؤل التالي: لماذا ماتت التراجيديا الإتيقية؟ ذلك أن «مصير الفلسفة ومصير التراجيديا هو مصير واحد»، على حدّ عبارة لسراح كوفمان[3] وهو الأمر الذي حدا بنيتشه أن يستعيد التراجيديا اليونانية ضد النموذج الجدلي المسيحي الحديث. لقد كان نيتشه مقتنعًا بأنّ: «استعادة الفلسفة مرة أخرى. هو الارتباط مرة أخرى بالفلسفة قبل سقراط، فلسفة العصر الإغريقي العظيم للتراجيديا اليونانية. إنّه الربط ثانية مع الديونيزية ومع الأسطورة: إنّه التخلي عن قناع الكوميدي من أجل إثبات الفلسفة التراجيدية لـ «محبة القدر»»[4]

---

(1) G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie,* op. cit. p. 12.

(2) Ibid.

(3) Sarah Kofman, *Nietzsche et la scène philosophique*. Paris, Galilée, 1986, p. 11.

(4) Ibid. pp. 11-12.

إن الرائع مع نيتشه يغير إذن من قبلته: بدلًا عن الحداثة، أي في لغة نيتشه العدمية السالبة، يصير الرائع آسمًا آخر لديونيزوس. إنه قبلة لعصر تراجيدي واعد بما يسميه نيتشه «ريح الحرية الكبرى». لذلك يبدو، وعلى خلاف قراءة هيدغر، التي حشرت نيتشه ضمن تاريخ الوقائع الذاتية الحديثة للاستطيقا، أنّ استعادة ديونيزوس، أي إعادة توجيه الرائع وجهة تراجيدية، ضد الوجهة النظرية التي بقيت الاستطيقا سجينة لها إلى حدود كانط نفسه، قد حرّرت الفن من أفق الاستطيقا الحديثة. إنّ عودة ديونيزوس إلى أفق الرائع الاستطيقي هي التي ستعيد للفن مع نيتشه حريته الجذرية التي كان يتمتع بها لدى الإغريق. لكن من هو ديونيزوس تحديدًا، ولماذا اصطفاه نيتشه من بين كل آلهة الأولمب؟ وهل يصلح هذا الإلٰه الأشقر الشعبي المخمور، الذي جنَّت من أجله نساء أثينا، لتمثيل العصر التراجيدي اليوناني برمته؟ للإجابة عن هذا السؤال يمنحنا نيتشه ثلاثة نصوص جميلة نقرأها تباعًا في مواضع مختلفة من آثاره الفلسفية المختلفة. نتوقف أولًا عند محاولة في النقد الذاتي الذي نشر تحت عنوان «نصوص مختلفة حول التراجيديا» (1886)، حيث يظهر ديونيزوس هو الصوت الذي يتكلم من وراء حجب كتاب **مولد التراجيديا** (1872)، ويظهر هذا الكتاب نفسه بوصفه الإجابة النيتشوية عمّا تكون النزعة الديونيزية في جوهرها.

يقول نيتشه سنة 1886: «إن من كان يتكلم هنا في كل الحالات.. هو صوت غريب، إنه المريد لإله لم يعرف بعد.. ههنا كان ثمة روح من أجل حاجات غريبة ولا اسم لها بعد، ذاكرة فياضة من المشاكل، من التجارب ومن الألغاز التي ألصق بها فحسب اسم ديونيزوس.. لقد كان بوسعها أن تغني هذه الروح الجديدة..»[1].

ليس ديونيزوس مجرد اسم لإله من آلهة اليونان التي نكاد لا نحصيها، بل هو ذاكرة اليونان وروحها التراجيدية، عافيتها الكبرى واقتدارها الرائع على تحمل فظاعة الوجود وعبثيته. ذلك هو مقصد كتاب **مولد التراجيديا** بوصفه، بحسب تأوّل

---

(1) F. Nietzsche, ***La naissance de la tragédie.*** Textes divers sur la tragédie, op. cit. p. 171.

صاحبه له، الإجابة التامة عن سؤال «ما هي الديونيزية؟» أي ما هي «العلاقة الجوهرية بين الإغريق والألم»؟ وبكلمة أخرى «ممّ تنبع.. التراجيديا؟» والطريف هو أن هذه التراجيديا لا تنبع من الحزن والاكتئاب والمشاعر الارتكاسية المحبطة. إنما هي تولد، وفق عبارات نيتشه، «من اللذة، من العنفوان والبأس، من العافية الفياضة ومن الجمام المفرط»[1].

أمّا النص الثاني الذي يولد فيه ديونيزوس من بين أيادي نيتشه ثانية، فهو تحديدًا الفقرة رقم 295 من كتاب **ما وراء الخير والشر**، حيث نقف هنا على مديح لديونيزوس لا نظير له في نصوص نيتشه. إنه ذاك الإله الربيعي الممتلئ الجذاب الذي كان قد اجتاز طريق نيتشه منذ الطفولة. يقر نيتشه أنه «آخر أتباع ديونيزوس وآخر تلاميذه». إن ما يهمنا من هذه العلاقة الغامضة التي يقيمها نيتشه مع هوميروس هو حديث طريف يصرح فيه ديونيزوس لنيتشه ما يلي: «يحدث لي أن أحب البشر - وكان يحيل إلى أريان التي كانت تجلس إلى جانبه - إنني اعتبر البشريين في مقام حيوانات ممتعة، شجاعة وخلابة: ليس هناك هوة لم يكتشفوا فيها طريقهم. وإنني أريد لهم الخير. وإني أفكر أحيانًا في الوسائل التي تجعلهم أكثر قوة وأكثر دهاء وأكثر عمقًا ممّا هم عليه». وينتهي نيتشه من حواره السري مع إلهه المحبوب، إلى تجاوز دهاء ديونيزوس بتفضيله البشر على جميع الآلهة. يقول: «إن الآلهة بوسعهم جميعًا أن يصيروا تلاميذًا لنا. نحن البشر الآخرون، إننا أكثر إنسانية من الآلهة»[2].

وفي آخر ما نُشر بعد موت نيتشه تحت عنوان «**إرادة الاقتدار**»، نعثر على مقال كامل يحمل اسم «ديونيزوس»، حيث ينتهي نيتشه إلى التحول إلى ما يسميه «الإثبات الديونيزي للعالم»[3] ضد عدمية العصور الحديثة. أي ضرورة أن يصير

(1) Ibid. p. 172.

(2) F. Nietzsche, ***Par-delà bien et mal,*** § 295.

(3) F. Nietzsche, ***La volonté de puissance.*** Paris, Gallimard, livre de poche, 1991, p. 505.

المرء ديونيزيًا، أي مباركًا للحياة ومؤلّهًا لها، ضد النموذج المسيحي المعادي للحياة. وربما يكتب لديونيزوس أن ينتصر أخيرًا على زرادشت نفسه هذا «الزنديق العجوز» الذي لم يكن يعلم أن هناك «آلهة كثيرة ممكنة». مع نيتشه سوف يكون إذن للاستطيقا قدر جديد: إنه قدر النهوض بالرائع عبر صوت ناي ديونيزوس، وعبر مجازات ترحاله ومحنه الأكثر فظاعة، تلك التي تنتهي إلى تقطيع أوصاله إربًا إربًا. مع ديونيزوس الجديد، وهو الاسم الذي ارتضاه نيتشه لنفسه، يصير الرائع قدرًا للفن وللاستيطقا أي للفلسفة برمتها. وما أكثر أسماء ديونيزوس! إنه هاملت لشكسبير، وإنه أوديب سوفكل، وإنه زرادشت وإنه المسيح المضاد وإنه نيتشه نفسه. في الفقرة السابعة من كتاب «مولد التراجيديا» نعثر لأول مرة على اقتران صريح ما بين ديونيزوس ومفهوم الرائع. حيث يشبه نيتشه ديونيزوس اليوناني بهاملت لشكسبير واصفًا كليهما بصفة واحدة هي صفة الرائع.

يقول نيتشه: «إن الإنسان الديونيزي شبيه بهاملت، لقد أبصرا على نحو ثاقب بماهية الأشياء، لقد أبصرا، لذلك صار الفعل لديهم من الآن فصاعدًا أمرًا منفورًا لأن فعلهما لن يغير من الكينونة الأبدية للأمور شيئًا، وإنه لأمر تافه ومخجل لهما أن يكون من مهامهما إنقاذ عالم خرج عن طوره... ضمن هذا الخطر المحدق يتقدم الفن حينئذ من الإرادة المهددة. مثل الساحرة التي تنقذ وتشفي، وحده الفن من يستطيع تحويل هذا الاشمئزاز من فظاعة الوجود وعبثيته إلى صور يمكننا بفضلها أن نتحمل الحياة: **إنني أقصد الرائع، بوصفه تدجينا للفظيع بالفن**، والكوميدي، الذي يحررنا الفن بواسطته من الاشمئزاز الذي تسببه عبثية الوجود»[1].

في عالم خرج عن طوره، لا الحقيقة تكفي ولا الفعل من أجل تبرير أو تغيير فظاعة الوجود. ذاك هو ما أبصر به ديونيزوس وهاملت معًا. لقد فشل العقل النظري والعقل العملي معًا في معالجة الهوات السحيقة بين البشر والطبيعة والحياة نفسها. وحده الفن كفيل بإنقاذنا من كارثة العدمية أو انحطاط «الإنسان الحديث»

(1) F. Nietzsche, ***La naissance de la tragédie.*** Textes divers sur la tragédie, op. cit. p. 57.

أي بعبارة نيتشه «انقراض الروح التراجيدية»[1] أي ضرب من الفن بوسعه حينئذ أن ينقذنا داخل عالم خرج عن طوره؟ إنه فن الرائع بوصفه «تدجينًا للفظيع» وانتصارًا عليه بموسيقى ديونيزوس أي بالبهجة التراجيدية. «**فلنكن - إذن - قادرين على حفظ الرائع**»[2]: ذاك هو شعار نيتشه يردده مرتين فيما نشر تحت عنوان «**كتاب الفيلسوف**». لكن كيف نكون في حجم الرائع؟ وكيف يتسنى لنا حفظ كرامته وصيانته معًا؟

توفر لنا نصوص نيتشه عناصر مختلفة لمعالجة هذا الإشكال بوسعنا إحصاؤها في عبارات نيتشه نفسه في الشذرات التالية:

أوّلًا - تقول الفقرة 43 من **كتاب الفيلسوف**: «لقد كان التاريخ وعلوم الطبيعة موجهة ضرورة ضد القرون الوسطى: المعرفة ضد الإيمان. ضد المعرفة نوجه الآن الفن: العودة إلى الحياة!»[3]

ثانيًا - في الفقرة 2 من **مولد التراجيديا** نقرأ ما يلي: «. فلنقترب الآن من الإغريق ولندرك أيّ حد وأيّ مدى بلغته الغرائز الاستطيقية فيهم»[4]

ثالثًا - في الفقرة السابعة من **الفلسفة في العصر التراجيدي للإغريق** يكتب نيتشه: «إن مثل هذه الرؤية الاستطيقية للعالم لا يمكنها أن تصدر إلّا عن الإنسان الذي تعلم من لقائه بالفنان، أي بعد أن شاهد كيف يولد الأثر الفني، كيف أن معركة التعدد بوسعها أن تحتوي، بالرغم من ذلك، على قانون وعدالة ما، وكيف يكون الفنان متأملًا وخالقًا معًا إزاء أثره الفني. .»[5]

رابعًا - في الفقرة 4 من كتاب «**هذا هو الإنسان**» يقول نيتشه: «إنني أعد بمجيء عصر تراجيدي. سيولد الفن الأرقى للاستجابة الإثباتية للحياة (تراجيديًّا) من جديد

(1) F. Nietzsche, ***Concidérations inactuelles III et IV.*** Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990, p. 118.

(2) F. Nietzsche, ***Le livre du philosophe.*** Paris, Garnier Flammarion, 1969, §§ 26, 34, pp. 43, 46.

(3) Ibid. p. 51.

(4) F. Nietzsche, ***La naissance de la tragédie.*** Textes divers sur la tragédie, op. cit. p. 27.

(5) F. Nietzsche, ***La philosophie à l'époque tragique des Grecs,*** op. cit. p. 36.

عندما تكون الإنسانية قد تركت وراءها وعي الحروب الأكثر قسوة، والأكثر ضرورة أيضًا، دون أن تكون قد تضررت من جرائها»[1].

إن نيتشه الذي نسعى إلى الظفر بملامحه الأساسية ههنا هو بالضبط إذن نيتشه الواعد والمبشر بعصر تراجيدي جديد. لكن أتبشير هو أم بشرى؟ أوعد أم وعيد؟ ـ بهذا المعنى يولد نيتشه الذي نطلبه من سلالة السؤال الثالث لكانط، «ماذا يمكنني أن آمل؟». غير أن نيتشه إنما يسطو هنا على الأفق الكانطي للأمل من أجل أن يغيّر له وجهته تغييرًا سوف لن يبرأ منه أبدًا. فنيتشه لا يدفع «بالأمل» نحو التقدم الأخلاقي للإنسان الحديث بل نحو ما يسميه، فيما أبعد من الخير والشر، بـ «مستقبل ديونيزي للموسيقى»[2].

ما يطلبه نيتشه إذن «عصر تراجيدي» أي فن مضاد للنموذج المسيحي الأخلاقي الذي ظل يفكر تحت طغيانه كل المحدثين من روسو إلى شوبنهاور مرورًا بكانط نفسه.

حيث نقرأ في بعض نصوص «إرادة القوة»: «هل تجعل الحضارة الإنسان أفضل؟ سؤال كوميدي لأن العكس تمامًا أمر بديهي إطلاقًا»[3].

ويقول أيضًا في نفس النص: «لقد أعلنت الحرب على النموذج المسيحي الفقير لا من أجل القضاء عليه، إنما من أجل وضع حد لطغيانه فحسب، وفسح المجال أمام نموذج جديد، نموذج أشد بأسًا»[4].

وفي نفس السياق، يتخاصم نيتشه على نحو شديد اللهجة مع شوبنهاور قائلًا: «لم يكن بوسع شوبنهاور أن يؤلّه الإرادة (...) لقد بقي متعلقًا بالنموذج الأخلاقي والمسيحي (...) هناك عدد لا متناهٍ من أنماط الوجود المختلف، وحتى من أجل أن تكون إلهًا، وذاك هو ما لم يكن شوبنهاور ليفهمه»[5].

---

(1) ف. نيتشه، **هذا هو الإنسان**، ترجمه عن الألمانية علي مصباح، دار الجمل، كولونيا، ص 84.

(2) نفسه.

(3) F. Nietzsche, ***La volonté de puissance,*** op. cit. § 422, p. 464.

(4) Ibid. § 409, p. 456.

(5) Ibid. § 460, p. 492.

فيم تكمن هذه النماذج الجديدة التي يصير بفضلها نيتشه، «التراجيدي الأول أو التراجيدي بامتياز»[1]؟ تجيبنا بعض نصوصه الساخرة كما يلي: «. ماذا يعرف أناس العصور الحديثة، أبناء عصر هش، متعدد، مريض وغريب، ماذا بوسعهم أن يعرفوا عن مدى السعادة الإغريقية! أين سيبحث عبيد «الأفكار الحديثة» عن حق ما في الأعراس الديونيزية»[2] لا شيء بوسعه أن ينقذ الإنسان الحديث، هذا الحيوان الأخلاقي الضعيف، غير الإعلاء من قيمة الفن والحد من طغيان العلم. لكن لا أحد مثل الإغريق، على حد اعتبار أستاذ الفيلولوجيا، قد استطاع تحويل الوجود برمته إلى ظاهرة فنية، والفن نفسه إلى لعبة الصيرورة الخالدة، والعالم والحياة في جملتها إلى «ظاهرة استطيقية». ذاك هو ما دفع بنيتشه إلى العودة إلى الإغريق. لقد كانوا فعلًا نماذج جميلة من الحياة نفسها. لقد كان هؤلاء الإغريق، وفق عبارة لكوفمان، «نماذج للحياة، إنهم معلمونا وينبغي علينا إجلالهم ومحبتهم: علينا أن نريد عودتهم مرة أخرى»[3] عودة وأي عودة تلك الكفيلة بتدريب الإنسانية على إحياء فن الرائع بوصفه فنًا لتبرير عبثية الوجود ولتحمل فظاعته في آن!

II ــ «فلنحافظ على الرائع»!

ذاك هو شعار نيتشه الأول مثلما عبرت عنه الفقرة 26 وكررته الفقرة 34 مما نشر تحت عنوان كتاب الفيلسوف. وهو جملة من البحوث النظرية والنصوص التي كتبها نيتشه ما بين 1872 و1873 و1875، مثلما تقر بذلك المترجمة الفرنسية للكتاب مارياتي Angèle - Kremer - Marietti[4] إن القارئ لشذرات هذا الكتاب الذي كتبه صاحبه في سن مبكرة وفي الوقت نفسه الذي اشتغل فيه بوصفه

(1) F. Nietzsche, *Ecce Homo*, op. cit. p. 142.

(2) F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, op. cit. § 482, p. 510.

(3) Sarah Kofman, *Nietzsche et la scène philosophique*, op. cit. p. 20.

(4) F. Nietzsche, *Le livre du philosophe*, op. cit. p. 9.

أستاذًا للفيولوجيا على التراجيديا اليونانية، يقف على الأطروحة التالية: إن نيتشه قد عثر على «الرائع» في طريقه إلى كانط عبر شوبنهاور، وهو ما نفهمه على نحو صريح على امتداد الفقرات 26 ـ 36 من الكتاب.

إلّا أن ما يثيرنا على وجه التحديد في هذا الأمر هو التالي: أن نيتشه لا يصرح إطلاقًا بأنه التقط مفهوم الرائع من موضعه الكانطي الخاص به، أي من تحليلية الرائع من كتاب «**نقد ملكة الحكم**». بل يكاد نيتشه يصمت مرة واحدة عن هذا الكتاب ما عدا بعض الشذرات النادرة، من ذلك مثلًا الفقرة 6 من **جينيالوجيا الأخلاق**. ولنا أن نسأل حينئذ لماذا صمت نيتشه عن استطيقا كانط التي جعلت من الذوق ملكة حكم ولعب حر للمخيلة وعبقرية لا حدود لها؟ وماذا فعل نيتشه في كل فلسفته غير تملّك هذه الملكة الكانطية وتحويل الذوق إلى ملكة خلق للقيم؟ هذا هو ما تصرح به بعض شذرات نشرت بعد موته: «**ذوق هو الحس الأخلاقي**». إن الباحث في نصوص نيتشه منذ كتاب «**الفيلسوف**» إلى حدود **هذا هو الإنسان** (1888) عن صورة ما لكانط[1] بوسعه أن يظفر بثلاثة مقامات كبرى ينزل فيها نيتشه من يحلو له أن يسميه أحيانًا «بصيني كونكسبرغ» الذي «تفلسف كثيرًا لكنه لم يحيا إلّا قليلًا».

§ 1 ـ كانط ونهاية الفلسفة:

إن أجمل وجوه كانط لدى نيتشه هو وجهه **المحرّر من الميتافيزيقا**. ذلك أن كانط بحسب اعتبار نيتشه هو من بفضله تحررت الفلسفة إلى الأبد من الميتافيزيقا. ذاك هو ما تنص عليه الفقرة 32 من كتاب «**الفيلسوف**». حيث نقرأ بأسلوب نيتشه ما يلي: «لقد كان لكانط، على نحو ما، تأثير مزعج: لقد وقع فقدان الثقة في الميتافيزيقا. لا أحد بوسعه أن يعول من هنا فصاعدًا على «الشيء في ذاته» الذي له كما لو كان مبدءًا ناظمًا»[2]. إن قوة كانط المزعجة لذوي النفوس المستكينة، تكمن إذن في زعزعة

(1) Sarah Kofman, *Nietzsche et la scène philosophique*, op. cit. pp. 275 sq.

(2) Ibid. § 32, p. 45.

ثقة الفلاسفة الألمان في الميتافزيقا بوصفها «الشيء الفلسفي ذاته». وبالتالي بعد كانط لن يجرؤ أحد على إقناعنا بإمكانية عودة الميتافيزيقا مرة أخرى. وهو ما تعلن عنه الفقرة 165 من نفس الكتاب بشكل صريح: «الوضع الجديد للفلسفة منذ كانط. لقد صارت الميتافزيقا مستحيلة. الاستسلام التراجيدي ونهاية الفلسفة. وحده الفن قادر على إنقاذنا. لقد ماتت الفلسفة منذ كانط»(1).

كيف نفهم هذه الفقرة التي هي في الحقيقة مجرد مشروع خطة وضعها نيتشه تحت عنوان «الفيلسوف الأخير»؟ أي ماذا تبقى من الفلسفة بعد أن أفقدها كانط ثقتها في الميتافيزيقا؟ لا شيء غير الفيلسوف. **أية مهمة للفيلسوف إذن بعد نهاية الفلسفة؟** عن هذا السؤال يجيب نيتشه، أن ما تبقى للفلسفة هو تحديدًا، الحد من جموح غريزة المعرفة. وهو ما تشير إليه الفقرة 30 من **كتاب «الفيلسوف»**: «لو أردنا أن نبني حضارة ناجحة، ينبغي أن تكون لدينا قوى فنية خارقة من أجل الحد من جموح غريزة المعرفة اللامحدودة... ذاك هو ما فعله الإغريق على أحسن وجه: لقد كانوا يسيطرون على غريزة المعرفة»(2).

«الحد من المعرفة»: أليست هذه عبارات كانط نفسه في التصدير الثاني من نقد العقل المحض؟ ألَّا ينخرط نيتشه إذن في مشروع كانطي عرف تحت راية رسم الحدود: حدود العقل والمعرفة والإنسان نفسه؟ لماذا الإحالة على الإغريق إذن؟ لكن نيتشه يعرف جيدًا كيف يعطي الإغريق ما لهم وكانط ما عليه. وهو ما تفصح عنه الفقرة 35 من **كتاب الفيلسوف**:

«يقول كانط (في التصدير الثاني لنقد العقل المحض): ينبغي علي أن أحدّ من المعرفة كي أترك مكانًا للعقيدة... وذاك لعمري أمر على أهمية بالغة! وإن حاجة ما إلى الحضارة قد أدت إلى ذلك. يا لها من أطروحة مضادة فريدة: «المعرفة والاعتقاد». لكن ماذا كان يمكن للإغريق أن يروا في ذلك! إن كانط لا يعرف أطروحة مضادة أخرى! أما نحن فلنا ذلك! إن حاجة ما إلى الحضارة كانت قد دفعت بكانط إذن. إنه كان يريد المحافظة على مجال

(1) ibid. § 165, p. 102.

(2) Ibid. §§ 30-31, pp. 40-45.

للمعرفة، مجال حيث توجد فيه جذور أسمى الأشياء وأعمقها، أي الفن والإتيقا ـ شوبنهاور... ومن جهة أخرى يجمع كانط كل ما هو دومًا حقيق بأن يعرف ـ الحكمة الشعبية والإنسانية (وجهة نظر الحكماء السبعة، الفلاسفة الشعبيون لليونان). إنه يحلل عناصر هذه العقيدة، ويبين إلى أي حد ليس بوسع العقيدة المسيحية أن ترضي حاجتنا الأكثر عمقًا إلّا قليلًا: أي مسألة قيمة الوجود»[1].

كم كان نيتشه الأول إذن محرجًا إزاء نموذجين من التفلسف: كانط المحرر من الميتافيزيقا، وهيرقليطس، الذي وفق عبارة جميلة من الفقرة 53، «لن تصيبه الشيخوخة أبدًا»[2]!. وإذا كان كانط هو أول من تجرأ على زعزعة الثقة في الميتافيزيقا، فإنه لم يفعل ذلك إلّا من أجل فسح المجال أمام العقيدة. إنه بذلك ارتد بالفلسفة إلى اللاهوت، وهو ما تعبر عنه الفقرة 53 حيث يظهر هيرقليطس بديلًا جميلًا عن كانط: «إن الفلسفة هي شكل من الشعر وأن هيرقليطس لن تصيبه الشيخوخة أبدًا. أن نتجاوز المعرفة عن طريق القوى المشكلة للأسطورة. كم كان كانط مثيرًا حقًا! المعرفة والإيمان! قرابة حميمة بين الفلاسفة ومؤسسي الأديان! إن المشكل الفريد هو حل الأنساق الفلسفية!»[3].

لماذا يطرح نيتشه على الفيلسوف تدمير الأنساق الفلسفية؟ إنه يحرر الفيلسوف بذلك من كل لاهوت ومن كل عقيدة. لكن لن يكون أفق نيتشه شبيهًا بما أنجزه كانط: ذلك أن الحد من المعرفة لن يفسح المجال من هنا فصاعدًا لأية عقيدة جديدة. لقد أخطأ كانط كثيرًا في حق الفلسفة حينما استبدل الميتافيزيقا القديمة بميتافيزيقا للأخلاق. لقد قرر نيتشه منذ بداية حياته أن يحسم أمرًا خطرًا على الفلسفة قضى كانط شيخوخته الفلسفية متذبذبًا تجاهه: الدين أم الفن: أيهما الأفق الكفيل بإنسانية ارتضت لنفسها ضرورة الحد من طغيان المعرفة؟ ـ **إن نيتشه يستعيد هنا تحديد الحل الإغريقي ضد الحل الكانطي**

---

(1) Ibid. § 35, pp. 46-47.

(2) Ibid. § 53, pp. 56-57.

(3) Ibid.

الحديث. لذلك نراه يقول: «السيطرة على غريزة المعرفة ـ هل هو أمر من أجل الدين أم من أجل حضارة فنية؟ إنه أمر علينا حسمه الآن، وإنني لواضع نفسي من جهة الإمكانية الثانية... وهي لدى الإغريق... من أجل حضارة فنية (وديانة ما؟) إنها سيطرة تسعى إلى الوقاية من انحلال تام ونحن نريد من جديد المحافظة على ما هو منحل تمامًا»[1].

إن ما يهمنا من هذه المواجهة التي يقيمها نيتشه الأول مع كانط هو الأمر التالي: إن نيتشه وإن بدا لنا كانطيًا في برنامجه الجوهري، بوصفه ينخرط ضمن مهمة الحد من طغيان المعرفة التي تنتجها العلوم الحديثة فإنه إنما **يغير جوهريًّا قبلة الفلسفة**. إننا نتحول معه من النموذج الأخلاقي المسيحي الكانطي إلى النموذج الفني اليوناني الهيرقليطي الذي يجعل من الوجود «شعرًا» ومن الصيرورة «أثرًا فنيًّا كاملًا».

منذ البداية، يقرر نيتشه إذن أن يغير قبلة الفلسفة واسم الفيلسوف مرة واحدة. إنه «فيلسوف المعرفة التراجيدية» مثلما تسميه الفقرة 37 من **كتاب الفيلسوف**. وحده هذا النوع من الفلاسفة بوسعه السيطرة على غريزة المعرفة الجامحة، لكن ذلك لن يتم له بواسطة الانخراط في ميتافيزيقا جديدة، وفي خلق اعتقادات أخرى. إن هذا الفيلسوف منزعج من أمرين معًا: أن الميتافيزيقا قد سلبت منه إلى الأبد، وأنه لن يرضى مع ذلك بما تقدمه له العلوم من نتائج. لذا يجد نفسه، والحال تلك، مدفوعًا دفعًا إلى أن يخترع لنفسه «حياة جديدة». لكن أنّى له ذلك وهو على حال من الحيرة والتشتت: لا المتيافيزيقا ممكنة ولا العلم كاف: لن يسعفه إذن أي شيء غير الفن: «عليه أن يعيد للفن حقوقه»[2].

لم يفعل كانط إذن حسب تشخيص نيتشه الأول سوى «خلق ديانة» وتشييد «بناء أسطوري» في الفراغ من أجل «حاجة خارقة» هي الحاجة إلى الأخلاق بوصفها حاجة إلى الدين ومنها إلى الإلٰه نفسه. لكن نيتشه يغلق هذا الدرب منذ

---

(1) Ibid. § 36, p. 47.

(2) Ibid. § 37, p. 48.

البدء في وجه «كانط العجوز» كاشفًا النقاب بذلك عن ريائه وتكلفه. يقول نيتشه في الفقرة 44 من **كتاب الفيلسوف**: «لم يعد من الجائز أبدًا أن يحدث هذا من جديد منذ نقد العقل المحض لكانط، وبوسعي أن أتخيل على العكس من ذلك، نوعًا جديدًا تمامًا من الفنان ـ الفيلسوف قادرًا على أن يخلق في قلب هذه الثغرة (التي تركها كانط) أثرًا فنيًا ذا قيمة استطيقية»[1].

ولسوف تتعدد أسماء هذا الفنان ـ الفيلسوف الذي يعد به نيتشه منذ بداية حياته الفلسفية، ولسوف ينمو ويتكثر مثل نبتة سعيدة. . . إنه ديونيزوس بوصفه أصلًا للتراجيديا اليونانية (1872). وهو أيضًا كل ذوي العقول الحرة الآتية حثيثًا من المستقبل مثلما ينص عليه كتاب «**إنساني مفرط في إنسانيته**» (73 ـ 76) وهو زرادشت (83 ـ 85) وهو **كل أبناء العصر التراجيدي** الذي يعدنا به نيتشه الأخير كأجمل هدية لفلاسفة المستقبل في كتاب **هذا هو الإنسان (1888)**.

§ 2 ـ كانط الاستطيقي:

وجه آخر لكانط تكشف عنه الفقرة السادسة من المقالة الثالثة من **جينيالوجيا الأخلاق** (1887) هو كانط الاستطيقي. وهنا كان على نيتشه أساسًا أن يتخذ لنفسه مسافة كبرى عن نموذج الاستطيقا الحديثة أين يستقر كانط تحديدًا، وذلك بعد أن سار أشواطًا بعيدة في درب اخترعه لنفسه اختراعًا، درب فريد نادر وخطير معًا.

كيف سينظر نيتشه الآن ثانية إلى الاستطيقا بعد **المنعطف الأخلاقي** الذي اتخذته فلسفته منذ **المعرفة المرحة وزرادشت وما وراء الخير والشر** (1886)؟ وما دلالة الإحالة مرة أخرى على كانط الاستطيقي في كتاب يحمل عنوان **جينيالوجيا الأخلاق**؟. قد تسنى لنيتشه منذ ذلك الوقت، وعلى امتداد أكثر من عشر سنوات، أن يطوي الفلسفة طيًا. إنه الآن ينظر من أعلى. لقد صارت فلسفته الموقع الأبدي «لأحداث كبرى»، وذلك من قبيل حدث «موت الإله»، مثلما يعلن عند مجنون **المعرفة المرحة** في الفقرة 125، و«ما فوق ـ الإنسان» الذي جاء زرادشت مبشرًا

---

(1) Ibid. § 44, p. 51.

به. وإن الأمر يتعلق في جملته باختراع حقل **إرادة الاقتدار** ضد كل الأفق الذي جاءت به الحداثة، أي التقدم والتنوير والإنسان والرومانسية معًا.

يقول نيتشه في الفقرة 6 من المقالة الثالثة من **جينيالوجيا الأخلاق**: «لقد استفاد شوبنهاور من التصور الكانطي للمشكل الاستطيقي ـ بالرغم من كونه لم يعالجه تحديدًا بعيون كانطية. إن كانط كان يعتقد أنه يشرف الفن حينما يفضل صفات الجميل التي تشرف بدورها المعرفة، أي الطابع اللاشخصي والطابع الكوني. لكن المقام لا يتسع هنا من أجل الحسم فيما إذا لم يكن هناك خطأ في جوهر الأشياء من الأساس؟ أنني أريد فحسب أن أشدد ههنا على أن كانط مثل كل الفلاسفة بدلًا من مواجهة المشكل الاستطيقي بتأسيسه على تجربة الفنان (المبدع)، لم يكن بوسعه أن يتأمل الفن والجميل إلّا انطلاقًا من المتفرج. . .»[1].

لكن ما يحرجنا هنا بالضبط، هو هذا الحديث عن استطيقا كانط في مقام يرصد فيه نيتشه حسب ونسب «النماذج الزهدية» بوصفها نماذج مضادة للحياة وبالتالي للفن ولكل قيم إرادة الاقتدار. حيث يسأل نيتشه في الفقرة 5 من المقالة الأخيرة من **جينيالوجيا للأخلاق**: «أي معنى إذن للمثل العليا الزهدية؟» ويجيب للتو حاسمًا: «لقد بدأنا نفهم ذلك الآن أنه لا وجود لأي منها، في حالة الفنان»[2]. لكن شوبنهاور الذي تعلم الكثير من كانط، لم يكن بوسعه لا هو ولا كانط أن يتخلص من النموذج الزهدي، بل والأسوأ هو أنهما جذراه على نحو فظيع ضمن مجال الاستطيقا نفسها. كيف الحديث إذن عن **فن زهدي؟!** إنها لأطروحة متناقضة وحمقاء معًا. لذلك كان على نيتشه أن يخلص الاستطيقا والفن منها إلى الأبد، وأن يحرر الفلسفة من شوبنهاور وكانط في آن معًا. إن عيب الاستطيقا الجوهري هو تحديدًا، بحسب هذه الفقرة السادسة، تعريف الحالة الاستطيقية بكونها حالة «منزهة عن كل غرض شخصي». ههنا يظهر كانط بكل

---

(1) F. Nietzsche, ***Généalogie de la morale,*** III, § 6.

(2) Ibid.

«بلاهة الريفيين»[1] مسؤولًا عن تشويه الاستطيقا الحديثة، بضرب من النموذج الزهدي الذي يسقط من اعتباره «الإبداع والخلق» من أجل الذوق اللاشخصي والكوني للقطيع. تغدو مهمة نيتشه إذن تحرير الفن من استطيقا المتفرج الكانطية من أجل استطيقا المبدع والفنان. لكن أشد ما يثير الانتباه في تأويل نيتشه لاستطيقا كانط، هو اختزاله كل مكاسب كتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط، في التعريف الأول للجميل بوصفه «منزهًا عن كل منفعة». في حين نكاد لا نعثر على أي أثر لتحليلية الرائع، داخل نصوص نيتشه.

يكتفي نيتشه إذن بصورة ترضيه لكانط. لقد بقي صاحب استطيقا الذوق في حدود استطيقا المتفرج، وهي، بحسب نيتشه استطيقا غير قادرة على إدراك جوهر الفن. والمثير أكثر هو ذهاب نيتشه في ثلب كانط إلى حد نعت جمالياته بكونها «متخنثة»، وأشنع منه، بوصفها مثلما تشير إلى ذلك الفقرة 33 من كتاب «ما وراء الخير والشر»، استطيقا لا تصلح «إلّا لفن الخصيان»[2].

§ 3 ـ كانط الأخلاقي:

أما أقبح وجوه كانط لدى نيتشه فهو وجه كانط الأخلاقي. وهو ما نعثر عليه في أشرس نصوص نيتشه الأخير، نيتشه الذي «لم يعد بشرًا بل صار ديناميتًا». وأي ديناميت ذاك الذي ينبعث من فوهة **المسيح المضاد** (1888). غير أن العجب في الأمر هو أن «كانط الأخلاقي» الذي يخصص ضده نيتشه الفقرة 11 من كتاب «**المسيح الدجال**» أو المضاد، لا يظهر في سياق أخلاقي مثلما هو الأمر بالنسبة إلى الفقرة 6 من المقالة الثالثة من **جينيالوجيا الأخلاق**، بل في سياق خاص جدًّا هو سياق ما تسميه الفقرة التاسعة من **المسيح المضاد** «بالغريزة اللاهوتية».

يتجلى وجه كانط، آخر الأمر، ضمن الحرب التي أعلنها المسيح المضاد على كل أشكال اللاهوت واللاهوتيين. يقول نيتشه:

---

(1) Ibid.

(2) F. Nietzsche, ***Par-delà bien et mal***, § 33.

«إنني أنهي الحرب ضد هذه الغريزة اللاهوتية. لقد عثرت على أثارها في كل مكان. وكانط هو الأثر الجوهري الأول الذي ينبغي محاربته فمحوه مرة واحدة من ذاكرة الفلسفة الألمانية. من أين أتى هذا الضعف الذي منذ ظهور كانط مر على ألمانيا... من أين أتت هذه القناعة أنه مع كانط انطلق التقدم نحو الأحسن؟ الغريزة اللاهوتية في العالم الألماني وقد تنبأت بما سيكون من الآن فصاعدًا أمرًا ممكنًا... طريق ملتفت نحو النموذج القديم قد انفتح، مفهوم العالم الحق، مفهوم الأخلاق بوصفها ماهية للعالم (هذان الخطآن الأكثر خبثًا)... ليس نجاح كانط غير نجاح لاهوتي...»[1].

ثم يجند نيتشه نفسه على نحو أكثر شراسة ضد كانط بخاصة في الفقرة 11 كأكثر نصوص نيتشه سخطًا على فيلسوف ألمانيا بامتياز. تقول الفقرة 11 في عبارات صواعق:

«إليكم بكلمة أخرى ضد كانط بوصفه أخلاقيًا... لماذا لم نجده خطرًا على الحياة الأمر القطعي لكانط!... فحسب الغريزة اللاهوتية كان بوسعها حمايته... وهذا العدمي بأجنحة مسيحية ودغمائية يعتبر اللذة بمثابة الاعتراض... أي مكنة للواجب! إنها على نحو ما وصفة الانحطاط لا بل وصفة الحمق! لقد أصبح كانط أحمقًا بالرغم من كونه معاصرًا لغوته! هذا العنكبوت المشؤوم الذي وقع اعتباره الفيلسوف الألماني بامتياز... الغريزة التي أخطأت في حق كل شيء، الغريزة المضادة للطبيعة والانحطاط الألماني بوصفه فلسفة: هذا هو كانط»[2].

ولعلها كانت آخر أقبح كلمات نيتشه عن كانط. غير أن كسلر يرى في مفهوم «حب القدر» لنيتشه قرابة جوهرية مع القانون الأخلاقي الكانطي:

«كم هو جميل حب القدر... غير أنه رائع أيضًا، مثل القانون الأخلاقي الكانطي لأنه يتمثل في أن يحب المرء قدره حتى الأكثر فظاعة، مم يحيل على بعد إتيقي رفيع للإنسانية أو لما هو فوق ـ الإنسانية، وذلك تحديدًا بالنسبة إلى الحيوانات التي ليس بوسعها أن تتألم. ولنعترف بأن حب القدر هو علاوة على ذلك مسخ للطبيعة ما فوق الحسية للأمر القطعي الكانطي الذي يسمح لنا أيضًا بالتحرر من المعنى المرضي للانفعالات الطبيعية»[3].

(1) F. Nietzsche, ***L'Antéchrist,*** op. cit. § 11, pp. 22-23.

(2) Ibid.

(3) M. Kessler, ***Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique,*** op. cit. p. 17.

III ــ الرائع والتراجيدي

§ 1 ـ الفن التراجيدي: أو الوجود بوصفه «ظاهرة استطيقية»:

يبدو أن قدر نيتشه مع الفلسفة بدأ منذ كتاب «**مولد التراجيديا**» (1872). لكن أي كتاب هو ذاك الذي نشأ تحت قصف معارك الحرب الألمانية ـ الفرنسية (1870)! وأي كاتب له هذا الذي لا يكتب إلَّا بقدر ما هو متطوع حربي وممرض ومسعف؟ لقد انطلقت الفلسفة إذن في ذهن نيتشه، منذ البدء، من منظور حربي ـ طبي، لذلك سوف «لن تعشق عنده.. إلّا رجلًا مقاتلًا». لكن هذا الكتاب يشتغل على الفن؛ وهو بذلك إنما يستأنف الاستطيقا بطرق أخرى... أي معنى للفن حينئذ حينما يقترن بالحرب؟ وعلى أية جمالية تراهن هذه الاستطيقا حينما تولد من الهوة الفظيعة التي تفصل الجمال عن الحرب، والممرض عن الجريح؛ والجريح عن القتيل، والقتيل عن القتيل؟

إن مسرح التراجيديا اليونانية هو أيضًا مسرح حرب رمزية بين آلهة الأولمب: حيث تتصارع الآلهة على الألوهة والحياة والنفوذ والبشر معًا. يعود بنا نيتشه الشاب إذن إلى التراجيديا اليونانية محولًا وجهة الاستطيقا الحديثة من مبحث في الذوق والجمال والفن والآثار الفنية، إلى موطن ولادة التراجيديا في عنفوان «الإرادة الهيلينية» بوصفها إرادة حياة، وإرادة تأله، وإرادة فن معًا.

ـ ما هي التراجيديا اليونانية؟ لنقل بكل بساطة إنها قصص أو أساطير جمع فيها الإغريق حكاياتهم مع الآلهة. يتعلق الأمر بقصص خلق العالم وصراع الآلهة بأقدارهم المشحونة بالعبثية والتناقض والآلام الكونية. ولقد كانت هذه التراجيديا تقص وتلعب إنشادًا وموسيقى وشعرًا ونثرًا ورقصًا ديانة اليونانيين ومعتقداتهم في شكل فني استطيقي لا فصل فيه بين اللعب المسرحي العفوي البريء والحر للفنان البشري، والإله نفسه اللامرئي الذي يختفي دومًا وراء قناع... والطريف في كل ذلك وأن كل آلهة اليونان الأوائل يولدون جميعًا في البداية من رحم «جيا»،

الأرض، وهم خاصة أورانوس أو السماء وبانتوس أو الماء وإريوس أو الحب[1]

لكن ما الذي يكتشفه نيتشه داخل هذه التراجيديا اليونانية التي أودع فيها اليونان عقائدهم الدينية الأكثر قداسة؟ يبدو أن الأمر لا يتعلق لا بالدين ولا باللاهوت بالمعنى الذي يصطلح عليه الإنسان الحديث. فالتراجيديا اليونانية إنما ترسم لنا ملامح نموذج مخصوص من البشر. إن هذا النموذج سيغدو في عيون نيتشه، هو أجمل النماذج وأشدها بأسًا وأجدرها بالحياة. أي بشر هم اليونان؟ ومن أي طينة قدت أجسادهم؟ لقد عرفوا جيدًا كيف يتحملون عبثية الوجود وكيف يبررونها. إنها تراجيديا أبطالها الخرافيون آلهة، لكن شخصياتها ووقائعها الرمزية بشرية تمامًا. بل والأعمق من كل ذلك هو كيف استطاع اليونان، عبر التراجيديا، أن يجيبوا عن السؤال الأعسر على العقل البشري برمته: «ما هي قيمة الوجود؟». ولكن أشد ما يعجب نيتشه لدى الإغريق التراجيديين هو إرادة الحياة.

يقول نيتشه في الفقرة 3 من **مولد التراجيديا**: «كيف كان بوسع هذا الشعب ذي الحساسية الفائقة والمندفع في رغباته والموهوب على نحو استثنائي في الألم: أن يتحمل الحياة لو لم تظهر له في شكل آلهته، في لمعان الانتصار الإلٰهي الأسمى؟ إن الغريزة الفياضة التي اخترعت الفن، تلك المحققة للوجود والمسؤولة على إقناعنا بمواصلة الحياة في آن، لهي نفس الغزيرة التي منها ولدت آلهة الأولمب، حيث تتجلى الإرادة «الهيلينية كأنما في مرآة»[2]

إن أخص ما تعلمنا التراجيديا اليونانية إذن، في تأويل نيتشه، ليس أن نتطهر من انفعالات الخوف والشفقة، ولا هي تدفع بنا إلى الخنوع والاستسلام واليأس. تلك هي معركة أخرى يؤجلها نيتشه الشاب ضد تأويلَيْ أرسطو وشوبنهاور. لكن ما يشغل بال هذا الفيلسوف في بداية حياته أمر أعسر وأخطر وأشرس. **ما هو الإلٰه ـ الاستطيقي**

(1) عن تاريخ التراجيديا اليونانية ورموزها ودلالاتها، راجع بخاصة: - جان بيير فرنان، بيير فيدال ناكيه، **الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة**. ترجمة حنان قصاب حسن. دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1999. وكذلك: جان بيير فيرنان، **الكون والآلهة والناس. حكايات التأسيس الإغريقية**. ترجمة محمد وليد الحافظ، دمشق، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 2001.

(2) F. Nietzsche, ***La naissance de la tragédie***, op. cit. § 3, p. 33.

ـ **الفنان** الكفيل بتعليم البشر كيف يحولون حياتهم إلى «ظاهرة استطيقية»، وكيف يتحول الإنسان برمته إلى أثر فني؟ إن نيتشه ههنا يواجه قدره الفلسفي بكل شراسة وسط مجال، يبدو لكل من ليس له الأذن الكفيلة بسماع الموسيقى الكونية التراجيدية، مجالًا محفوفًا بالخطر، حيث يتورط فيه **الفني مع الديني، والاستطيقي مع الوثني، والبشري مع الإلٰهي**. وهنا، يجري نيتشه تحويرًا جذريًا على مفهوم الاستطيقا الحديثة، من خلال استعادة القوة الحيوية الكامنة في الفن التراجيدي اليوناني. إنه بذلك يحرر الفن من استطيقا الذاتية. وإن مثل هذه المهمة تتطلب تحديدًا من خلال استعادة حريته الجذرية التي كان يتمتع بها على مسرح آلهة الأولمب.

بوسعنا أن نلخّص التجديدات الحاسمة التي أدخلها نيتشه على الاستطيقا في القضايا التالية:

أوّلًا ـ إن الفن التراجيدي يقترن في قوامه بالثنائي أبولون ـ ديونيزوس، لا بوصفهما مفهومين أو ذاتين، بل بوصفهما شكلين من الآلهة، أودع فيهما الإغريق أعمق معتقداتهم الجمالية. إنهما الإلٰهان الحاملان للفن: النحات أبولون والموسيقار ـ ديونيزوس: وهما الإلٰهان الأخوان التوأمان يتصارعان على ميدان الفن وعلى ميدان الألوهية معًا. إنه الصراع بين غريزتين استطيقيتين هما الحلم والنشوة. أما الحلم فهو مجال أبولون، أي إله المظاهر الجميلة والسعادة والحكمة والوقار. أما ديونيزوس فيحتل أفق النشوة؛ إنه إله الانفعالات والرغبات في كثافتها وعنفوانها. وهنا يخرجنا نيتشه من ثنائية الجميل والرائع التي انبنت عليها الاستيطقا الحديثة، ويدخل بنا ميدان التراجيدي الذي يتجلى على نحو فني كامل في التراجيديا الإتيقية.

ثانيًا ـ استبدال استطيقا الذات بميتافزيقا الفن التي تقوم على ما يلي:

أ ـ يقول نيتشه منذ بداية كتاب **مولد التراجيديا**: «إنني مقتنع بأن الفن هو المهمة العليا والنشاط الميتافيزيقي الحقيقي لهذه الحياة»[1].

(1) Ibid. p. 20.

ب ـ وفي الفقرة الأولى من نفس الكتاب نقرأ: «لم يعد الإنسان فنانًا بل صار هو نفسه أثرًا فنيًا»[1]

ج ـ وفي الفقرة 5 يكتب نيتشه ما يلي: «إننا ندرك بوصفنا أثارًا فنية أعلى درجات الكرامة، لأن الوجود والعالم لا يمكن تبريرهما على نحو أبدي إلّا بوصفهما ظاهرة استطيقية»[2]

د ـ يكتشف نيتشه حدود استطيقا الذات حينما يتعلق الأمر بتأويل شخصية الفنان التراجيدي، هل هو مجرد ذات بمعنى أنا، أو فنان؟ فأمام هوميوس وأرشيلوك اللذين عنهما تندفع جملة الفن اليوناني كما «سيل من نار»، لا شيء تملكه الاستطيقا الحديثة غير التناقض الباهت والعقيم بين الذاتي والموضوعي. ماذا بوسعنا أن نقول لو استعدنا «وجه هوميروس، هذا العجوز الحالم والفنان الساذج الأبولوني، متأملًا وجه أرشيلوك الشغوف، ذاك الحارس الشرس لربات الفن»[3] ولا شيء يسعف الاستطيقا الحديثة تجاه هذا الرسم الغريب عن عادتها المفهومية غير مقولَتَيْ الفنان الذاتي والأثر الفني الموضوعي. ويحسم نيتشه، هنا بالتدقيق، في الاستطيقا الحديثة قائلًا: «إن هذا التأويل لا يصلح لنا البتة، لأن الفنان الذاتي يظهر لنا فنانًا تافهًا»[4]

ليس بوسع الاستطيقا الحديثة أن تفسر لنا ماهية الغنائية التراجيدية، ولا جوهر شخصية الفنان التراجيدي، ذلك أن الفن التراجيدي يقوم على وحدة بين الشاعر الغنائي والموسيقار، بين البطل الخرافي والفنان البشري، بين فن المسرح والموسيقى والرقص والغناء والشعر معًا. إن التراجيديا هي الأثر الفني الكامل، الذي ليس للإنسان الحديث الآذان الكفيلة باستقباله. لذلك يسخر نيتشه من استطيقا الإنسان الحديث قائلًا: «إن غنائيتنا الحديثة، لو قارناها بالغنائية اليونانية، تبدو

(1) Ibid. p. 26.
(2) Ibid. p. 46.
(3) Ibid. p. 40.
(4) Ibid. pp. 40-41.

شبيهة بصنم إلهي لا رأس له»[1]، لذلك يستبدل نيتشه استطيقا الذاتية بما يسميه «بالميتافزيقا الاستطيقية»[2]. إن التراجيديا اليونانية محرجة جدًّا لجمالياتنا الحديثة. فنحن لا نملك إزاء ثرائها وعنفوانها وروعتها غير المقولات الباهتة لاستطيقا الذات الساهرة على رعاية ذوق القطيع. ليس لدينا إذًا بحسب نيتشه الآذان الكفيلة بسماع الشاعر الغنائي التراجيدي. لأن هذا الشاعر ليس ذاتًا في المعنى الحديث للعبارة. إن التراجيديا تخرج عن طور الاستطيقا الحديثة. ذلك أن هذا «الشاعر التراجيدي وبوصفه فنانًا ديونيزيًّا، إنما يتماهى كليًّا مع وحدة الوجود الأزلي ومع آلامه وتناقضاته»[3]. ذاك هو معنى الرائع اليوناني وقد تدثر بآلام ديونيزوس من أجل «تدجين الفظيع بالفن».

ما هي الملامح التي يرسمها نيتشه لشخصية الفنان التراجيدي؟ إن الشاعر الغنائي، بوصفه فنانًا ديونيزيًّا إنما يتماهى تمامًا مع الوحدة الأصلية للوجود بآلامه وتناقضاته. إن آلام الفنان التراجيدي تنعكس داخل الموسيقى من دون أية حاجة إلى أية صورة ولا إلى مفهوم. فالفن هنا فن تراجيدي بمعنى فن ديونيزي، والديونيزية ظاهرة استطيقية يتجرد فيها الفنان تمامًا، داخل النشوة الاستطيقية، عن ذاتيته. من داخل التراجيديا يتحرر الفنان من الذاتي، ومن داخل **الميتافيزيقا الاستطيقية** يجمد نيتشه مفهوم الذات الحديثة. فالأنا التي تخص الفنان التراجيدي هنا إنما ترفع صوتها من عمق هوة الوجود: صيحة ألم وصيحة فزع تنشد الآلام الكونية قدرًا بوسعنا تحمله وتبريره. إن أرشيلوك ليس ذاتًا بالمعنى الحديث للكلمة، إنما هو عبقرية الكون، مجاز أو استعارة حمالة لنمط من «الأنا الأبدية» التي تتقوم بأصل الأشياء ومنبعها، بوصفها تنبع من عمق الوجود. بل إن أرشيلوك الخاضع لرغباته الذاتية ليس بوسعه أبدًا أن يكون شاعرًا. إذن إن **الفنان التراجيدي** شخصية من دون ذات.

---

(1) Ibid. p. 42.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

علينا أن نلاحظ ههنا أن نيتشه إذ يختصم إلى الاستطيقا الحديثة، إنما يخاصم هنا بالذات شوبنهاور. فالأمر يتعلق صراحة بجهد نيتشه لتحرير الفن من استطيقا شوبنهاور. إن عيب هذا الأخير هو سحب مقولات الذات، والإرادة الشخصية ووعي الفنان على الغنائية اليونانية القديمة. وهو بذلك لم يستطع أن يرى في الفن التراجيدي اليوناني غير «خلط ومزج بين الانفعال الذاتي والهوى الإرادتي»[1]. إنه لم يدرك شوبنهاور إذًا مدى أصالة هذا الفن فصوره لنا «فنًا غير كامل يخبط خبط عشواء»[2]. لذلك يعلن نيتشه صراحة بأنه «لن يتبع طريق شوبنهاور»[3]. ذلك أن الذات لن تتحول إلى شخصية فنية تراجيدية إلَّا متى تكون قد تخلصت من الإرادة الفردية التي لها وتحولت إلى فضاء médium أو مجال أو حقل ضمنه تحتفل الشخصية التراجيدية بخلاصها وقد تحولت إلى ظاهرة استطيقية. فالذات هنا تنجو من ذاتيها (أي من الإرادة الفردية المتغطرسة) بفضل ظهورها على نحو فني.

ثالثًا ـ مفهوم الجوقة التراجيدية ضد مفهوم المتفرج الحديث:

لا بد أن نلاحظ أن شكل التراجيديا يقوم على التباين بين عنصرين: الجوقة Chœur التي هي شخصية جماعية تجسدها مجموعة رسمية من المواطنين، ودورها التعبير عن مشاعر المتفرجين الذين يشكلون الجماعة المدنية في مخاوفها وآمالها وتساؤلاتها وأحكامها. ومن جهة أخرى الشخصية الفردية التي يمثلها ممثل محترف وهي مركز الدراما. . . وتمثل بفضل القناع بطلًا إلَهيًا من عصر آخر. ما هي الجوقة التراجيدية؟ هل هي المتفرج المثالي؟ هل من شبه بين الجمهور الحديث وحشود ديونيزوس التراجيدية؟

نيتشه هنا يدحض بشراسة تأويلين من الاستطيقا الحديثة: تأويل شليغل Schlegel وتأويل شيلر. ضد شليغل الذي يماهي بين الجوقة والمتفرج، يصرح

---

(1) Ibid. p. 44.

(2) Ibid. p. 45.

(3) Ibid. p. 44.

نيتشه أن حشود ديونيزوس ليست من نفس طبيعة الجمهور الحديث. أمام الجوقة التراجيدية لا يملك المحدثون بحسب عبارات بليغة لنيتشه إلَّا «أن يتنهدوا عميقًا قائلين آه هؤلاء الإغريق.. إنهم يشوشون علينا جمالياتنا؟»[1]. وأما شيلر الذي يعرف الجوقة التراجيدية بمثابة «سور حي تبنيه التراجيديا حولها من أجل أن تنعزل عن العالم الواقعي وتحصن المكان المثالي والحرية الشعرية»[2]. إن نيتشه يظفر منه بالتأويل الإيجابي التالي: «إن التراجيديا قد نشأت فوق البشر لذلك أعفيت منذ البداية من النسخ الباهت للواقع»[3].

لكنه مع ذلك يشدد على أن الأمر لا يتعلق بتأويل التراجيديا وكأنها عالم خيالي منزل بين السماء والأرض اعتباطًا وصدفة (مثلما يذهب إلى ذلك شيلر) إنما عالم التراجيديا هو الآخر عالم حقيقي، وحقيق بالعقيدة التي يوليها الإغريقي المؤمن بآلهة الأولمب. إن نيتشه يعارض تمامًا إذًا استطيقا المتفرج الحديثة، مفضلًا حشود ديونيزوس على الذات المتذوقة السعيدة. وهو ما التقطه قلم كسلر قائلًا: «ألم يكن نيتشه يفضل بلا ريب عرسًا جماعيًّا عرضيًّا، غير أنه عرس جماعي كامل، على متعة شخصية لاستطيقي متفرج؟»[4]. لذلك بالضبط تختلف استطيقا الرائع لدى نيتشه عن تلك التي صممها كانط نفسه. وهو ما يقره كسلر: «إن استطيقا الرائع، تختلف في كامل فلسفة نيتشه، عن تلك التي لدى كانط أو لدى فاغنار. فبينما تتمثل هذه الاستطيقا لدى السابقين عليه في حكم نصفه استطيقي ونصفه أخلاقي.. فان نيتشه يشتق هذا الحكم الجمالي ذوقًا من أجل وضعيات تراجيدية..»[5].

إن نيتشه يفضل الجوقة التراجيدية لديونيزوس على المتفرج الاستطيقي الحديث ساخرًا مرة أخرى من دلالة الرائع الحديث، مبدلًا قبلة هذا الرائع، نحو ريعان النشوة التراجيدية. وضدّ دعاة الاستطيقا الحديثة، الذين يخافون الحماسة

(1) Ibid. p. 61.

(2) Ibid. p. 54.

(3) Ibid. pp. 54-55.

(4) M. Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, op. cit. p. 64.

(5) Ibid. p. 167.

الديونيزية، «النقص في التجربة أو لحمق فيهم أصيل» يصرخ نيتشه «يا لهم من تعساء. هؤلاء الذين لم يكن ليخطر ببالهم أبدًا ما سوف يصيب «صحتهم» من هيئة الجثث والأشباح، حينما يمر حذوهم السيل العارم للمتحمسين الديونيزيين»[1]

§2 ـ الفلسفة التراجيدية أو الصيرورة بوصفها أثرًا فنيًا:

يتعلق الأمر هنا بجملة من المعالم التي ننتقيها من **مولد الفلسفة في عصر التراجيديا اليونانية** لما يسميه نيتشه بـ «الرؤية الاستطيقية للعالم»[2]، وهي رؤية تجد قوامها بخاصة لدى الفلاسفة التراجيديين الماقبل سقراطيين أمثال طاليس وهيرقليطس وأنكسمندر وأمبادوقليس. ينبغي علينا أن نفهم أولًا: لم يعود نيتشه إلى الإغريق؟

يقول نيتشه: «إن الطريق الذي يعود إلى الأصول يؤدي دومًا إلى البربرية»[3]

لقد كان نيتشه منذ البداية إذن على وعي شديد بخطورة العودة إلى الأصول. فكان عليه أن ينبه على فرادة وطرافة الدلالة التي تحتملها عودته إلى الإغريق. إن عودته إلى اليونان ليست عودة الحنين إلى الأصول الروحية في أفق ملة أو أمة أو عرق. إنما هي عودة فلسفية رمزية إلى إغريق معلمين. إنما هي محاولة تنشيط واستعادة لنماذج جميلة من الحياة عرفت كيف تتصالح مع نفسها ومع الطبيعة ومع الآلهة في ملحمة تراجيدية لا تنتهي. ههنا في هذه الأرض الخصبة للعصر التراجيدي اليوناني أينعت الفلسفة. لكن أي فلسفة؟ ليست هي فلسفة سقراط أو أفلاطون أو أرسطو. فالإغريق الرسمية اسمها لدى نيتشه إغريق الانحطاط. ههنا تتعلق همة نيتشه تحديدًا بالتربة التي أنجبت طاليس وهيرقليطس وأمبادوقليس. أية علاقة بين الفلسفة والفن حينئذ؟ لا فاصل بينهما إلَّا لعيون حديثة أفسدها الجدل

---

(1) F. Nietzsche, ***La naissance de la tragédie,*** op. cit. p. 25.

(2) F. Nietzsche, ***La philosophie à l'époque tragique des Grecs,*** op. cit. p. 36.

(3) Ibid. p. 14.

السقراطي والهيجلي. لقد أفسد علينا الجدل منذ ظهور نظرية أفلاطون تذوق المعدن الأصيل للفلسفة. علينا تذوق المعدن الأصيل للفلسفة بوصفها استطيقا.

غير أن أشد ما يربط الفلسفة التراجيدية بالاستطيقا التراجيدية إنما هو في عيون نيتشه اكتشاف العالم بوصفه صيرورة خالدة. لذلك يظهر هيرقليطس ضمن هذا الرسم البراديغماتي لولادة الفلسفة نفسها الأب الحقيقي لليونان. إنه هيرقليطس ذاك الذي يشعر نيتشه «إلى جانبه بدفء شديد»[1]. إن هيرقليطس لدى نيتشه هو التراجيدي بامتياز. إنه إلّه الصيرورة، ذاك الذي لا يريد أن يرى من ظواهر العالم إلّا تلك التي تصير وتزول وتتحول. لقد قضى هيرقليطس حياته وعيناه مثبتتان على الصيرورة الخالدة الجميلة للعالم بأسره. لم يكن هيرقليطس يرى في الصيرورة أي عقاب.

يقول نيتشه: «إنني أتأمل الصيرورة ولا أحد قد تقصّى بمهارة هذا السيلان والإيقاع الأبدي للأشياء. وماذا رأيت؟ مسارات متوازنة، وحقائق يقينية وطرق واحدة دومًا للعدالة»[2].

هكذا تكون الصيرورة دومًا العالم في ذات نفسه بوصفه مشهدًا للعدالة السامية. ما رآه هيرقليطس ليس العقاب الذي يصيب ما يصير. إن الأمر يتعلق بما عبر عنه نيتشه على نحو جميل «التبرير الاستطيقي للصيرورة»[3]. هكذا يصير لعب الفنان والطفل واحدًا. إنه صيرورة وموت، بناء وهدم من دون أي «تأثيم أخلاقي»[4]. تلك هي الدلالة القصوى التي نخرج بها هنا من المفهوم النيتشوي لرؤية استطيقية للعالم تتقوم بضرب من «البراءة الأبدية» الأصيلة في كل فن وفي كل إبداع تراجيدي. إن الفن التراجيدي بريء من كل تأثيم أخلاقي وديني. لأنه إنما ينبع من الوجود بوصفه صيرورة.

---

(1) F. Nietzsche, ***Ecce Homo***, op. cit. p. 142.

(2) F. Nietzsche, ***La philosophie à l'époque tragique des Grecs***, op. cit. p. 28.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

يقول نيتشه في الفقرة 19: «ليست الصيرورة ظاهرة أخلاقية إنما هي ظاهرة استطيقية»[1]

§ 3 ـ ملامح العصر التراجيدي:

في آخر كتبه هذا هو الإنسان (1888) يعلن نيتشه عن آخر قراراته الفلسفية الكبرى قائلًا: «. يحق لي أن أعتبر نفسي أول فيلسوف تراجيدي، أي بمعنى النقيض والطرف الأقصى المضاد للفيلسوف المتشائم. لم يحدث أن تصيرت الديونيزية إلى انفعال فلسفي قبلي: كم نفتقر إلى الحكمة التراجيدية. عبثًا بحثت بنفسي عن آثارها لدى كبار فلاسفة الإغريق. لكن بقي لدي شك بشأن هيرقليطس، ذاك الذي يريحني قربه وينعشني (..) إن مذهب العود الأبدي، أي الحركة الدورية المطلقة والمتكررة بلا نهاية لكل الأشياء ـ مذهب زرادشت هذا بوسعه آخر المطاف أن يكون قد علّم من طرف هيرقليطس. .»[2]

بأي حق يصف نيتشه نفسه بكونه «أول فيلسوف تراجيدي»، وبأن هكذا لقب إنما هو عليه حكر وفضل وفخر معًا؟ إن نيتشه ههنا ملزم إذن بأن يبرر هذا القرار الفلسفي الحاسم بالسطو على صفة «التراجيدي» والانفراد بها وتوقيعها على نحو لا مثيل له. لكننا نعلم أن فيلسوف المطرقة لا يبرر شيئًا لأنه لا يهاب أحدًا، وهو الذي أعلن بنفسه في نفس النص بأنه لم يعد بشرًا. بل «صار ديناميتا»؟ وعليه يصير السؤال الذي يؤرق نصنا هو التالي: تجاه مَنْ تحديدًا يشعر نيتشه ههنا بدين ما عليه تسديده على طريقته الخاصة؟

إن الأمر يتعلق مباشرةً بهيرقليطس وليس بأي إغريقي غيره، هذا الذي بوسعه أن ينجو من الصيرورة نفسها؛ بوصفه إلهًا للصيرورة، وبوصفه صيَّر الصيرورة إلى أثر فني. إنه التراجيدي الوحيد الذي يعود دومًا لأنه الشاعر الوحيد الذي لن تصيبه الشيخوخة أبدًا. وهو معنى أن يكون هو أول من علم مذهب زرادشت نفسه، أي مذهب «العود الأبدي» أو الصيرورة الخالدة. هكذا إذن يبدو نيتشه

(1) Ibid. p. 72.

(2) F. Nietzsche, *Ecce Homo*, op. cit. p. 142.

وكأنه يستعيد كل فلسفته في حركة رشيقة واحدة وعلى نحو تأويلي طريف. إنه يجمع ههنا هيرقليطس فيلسوف الصيرورة الخالدة، وديونيزوس إله الموسيقى، وزرادشت معلم «العود الأبدي» والمبشر بما فوق الإنسان، ذاك الذي لا يؤمن إلّا «بإلّه راقص». إن فيلسوف المطرقة، هذا «المهرج» الكبير إنما يعدد هنا أسماءه الخاصة التي تصير دومًا ولا تنتهي. بل إنه في كل ذلك بصدد ما يسميه دولوز «البهجة التراجيدية للمتعدد»[1]. فهو يجمع بين هيرقليطس وديونيزوس وزرادشت والمسيح المضاد معًا. لكن أين يبدأ نيتشه وأين تنتهي ما يسميه دولوز بعبارة بهيجة «الشخوص المفهومية». هل يتماهى نيتشه مع أبطاله ومع أفكاره؟

ليس الأمر بديهيًا دومًا. فقد يحدث أن يصير الكاتب أعظم من أبطاله. إن نيتشه يتجاوز كل هؤلاء التراجيديين معًا. إن الحكمة التراجيدية نفسها لا زالت مصابة بنقص وفقر لدى الجميع. ذاك هو معنى استيلاء نيتشه على لقب «أول فيلسوف تراجيدي». إنه الفيلسوف التراجيدي بامتياز وذلك في معنيين اثنين:

أولًا: لأنه المضاد والنقيض الأقصى للفيلسوف المتشائم.

وثانيًا: لأنه لا أحد قبله استطاع على أن يصيِّر الطابع الديونيزي إلى انفعال فلسفي. وبالتالي إنه لزام علينا هنا إن نعالج سؤالين اثنين: بأي معنى يكون «الفيلسوف التراجيدي» هو النقيض الأقصى للفيلسوف المتشائم؟ وكيف صارت الديونيزية مع نيتشه إلى انفعال فلسفي أي إلى شغف وهم دفين؟

في بعض نص نشر بتاريخ 1888 ضمن المنشورات التي وقع نشرها بعد موت نيتشه نقرأ ما يلي: «ما هو التراجيدي؟ ـ لقد أشرت مرات عديدة إلى هذا التحقير الكبير لأرسطو الذي أعتقد إدراك المشاعر التراجيدية باختزالها إدخال ضربين من الشعور المحبط، الرعب والشفقة. لو كان أرسطو على حق لصارت التراجيديا فنًّا مشؤومًا على الحياة، وينبغي أن نحترس منها كما لو كانت خطرًا عموميًا وعملًا مشينًا.

إن الفن الذي هو عادة أكبر دافع على الحياة، نشوة الحياة، إرادة الحياة، يجد نفسه

(1) G. Deleuze, ***Nietzsche et la philosophie***, op. cit.

والحال تلك في خدمة الانحطاط والتشاؤم، خطيرًا على الصحة... أما لو افترضنا أن شوبنهاور كان على حق، وأن التراجيديا كان بوسعها أن تعلم الاستسلام (أي طريقة رقيقة في رفض السعادة والأمل وإرادة الحياة). إن الفن بهذا الاعتبار يصدم نفسه بنفسه... (أنه (شوبنهاور) أساء فهم المبدع والفن نفسه، الأخلاق والجمال والمعرفة وتقريبًا أساء فهم كل شيء»[1].

كم هو غاضب هذا النص؛ وأية شراسة يخفيها ضد تأويلَيْ أرسطو وشوبنهاور للتراجيديا اليونانية؟ لا أحد منهما أدرك روح الموسيقى الديونيزية بما هي نشوة الحياة وإرادتها وبهجتها والإمكانية الوحيدة لتحملها معًا. كلاهما بقي دون مقام البهجة التراجيدية. وإلَّا لصارت التراجيديا فنًّا مشؤومًا على الحياة، نحسًا واكتئابًا عامًّا، خطرًا عموميًّا، انحطاطًا وتشاؤمًا. إن نيتشه يستعيد «التراجيديا» من بين يدي فلاسفة التشاؤم وعلى رأسهم شوبنهاور عينًا، ويضخها بإرادة الحياة نفسها ويصيّرها «إثباتًا ديونيزيًّا للعالم مثلما هو على حاله، من دون حذف ولا استثناء ولا إقصاء».

إنه المعنى الدقيق نفسه لما علمه زرادشت أي نظرية العود الدائم. إنها محبة الحياة ومباركتها بل وتأليهها. وهو ما يعبر عنه قائلًا: «الأشياء نفسها... والتسلسل نفسه تلك هي الهالة العليا التي تريد الفلسفة إدراكها... أن يكون المرء ديونيزيًّا إزاء الوجود قاعدتي في ذلك هي محبة القدر»[2]. وعليه، كم كان «شوبنهاور مخطئًا حينما اعتبر التراجيديا ضربًا من الاكتئاب العام»[3]، وكم تبدو «الشفقة التي علمها لنا شوبنهاور أخطر من كل رذيلة»[4].

إن التراجيدي يصير مناقضًا للتشاؤم كلما دفع بنا نحو الانفعالات الإثباتية. وأي انفعالات جميلة تلك التي تقول «نعم» للحياة في آلامها الأكثر فظاعة. ومن

(1) Cité par: Sarah Kofman, ***Nietzsche et la scène philosophique,*** op. cit. p. 89-90.

(2) Ibid. § 476, p. 505.

(3) Ibid. § 363, p. 411.

(4) Ibid. § 86, p. 108.

أجل التعرف أكثر على هذا النوع من الانفعالات الحيوية التراجيدية لنقرأ الفقرة 479 من نصوص **إرادة الاقتدار**. إن الأمر يتعلق بالاعتزاز بالنفس، والفرح، والمحبة، والعداوة، والحرب، **والروعة**، وإرادة الاقتدار والاعتراف بالجميل إزاء الأرض، وإزاء الحياة، وإزاء القدرة على العطاء والإثراء. وفي كلمة جامعة يتعلق الأمر بمباركة الحياة وتجميلها وتخليدها وتأليهها..[1].

تأليه الحياة وتخليدها: أبدًا لم يحدث أن بلغ شعب ما ذروة البهجة التراجيدية مثلما فعل الإغريق. لذلك «فالتراجيديا بالذات هي الدليل الوحيد على أن الإغريق لم يكونوا متشائمين».

إن ما يريده نيتشه من إعادة تأهيل التراجيديا اليونانية من جديد لا يحتمل أي حنين إلى الماضي المفقود. إنما مقصد نيتشه الأول والصريح هو الارتقاء بالتراجيدي مثلما عاشه اليونان القدامى، إلى مقام **الانفعال الفلسفي نفسه**. مع نيتشه يصير «التراجيدي» مهمة بل وشغفًا وهمًّا حقيقيًّا لفلاسفة المستقبل. وهو ما يصرح به نيتشه بنفسه في آخر ما كتب أي **هذا هو الإنسان**، مؤولًا بنفسه المدى العميق الذي ذهبت فيه مهجته الفلسفية في كتابه الأول:

«أمل فسيح أرحب ذاك الذي تعبر عنه تلك الصفحات. وإنني لا أملك آخر المطاف أي حجة كي أتراجع عن أملي في مستقبل ديونيزي للموسيقى... إنني أعد بمجيء عصر تراجيدي: ولسوف يولد الفن الأرقى للاستجابة الإثباتية للحياة، أي التراجيديا، من جديد، حينما تكون الإنسانية قد تركت وراءها الحروب الأكثر ضراوة... دون أن تتألم من جرائها»[2].

«مستقبل ديونيزي للموسيقى»: ذاك هو المعنى العميق للعصر التراجيدي الذي يعد به نيتشه كأجمل هدية لأبناء المستقبل. وهنا حقيق بنا أن نشدد على الأثر العميق لمجاز ديونيزوس في روح نيتشه ورؤيته التراجيدية. وهو الأمر الذي اتفق

(1) Ibid. § 499, p. 507.

(2) F. Nietzsche, ***Ecce Homo,*** op. cit. p. 142.

عليه كبار قراء وشراح نيتشه من جنس دولوز وآدلار وهار وكسلر. حيث يقر دولوز مثلًا أن «ديونيزوس هو جوهر التراجيديا» بل «هو الشخصية التراجيدية الوحيدة» هذا «الإله المتألم والممجد معًا»[1]، إله لم يسبق أن تألم إله مثله أبدًا. إن ديونيزوس هو «الذات التراجيدية الوحيدة... وإنها آلام ديونيزوس وقد امتصتها لذة الكائن الأصلي». وهنا نفهم ما دفع بنيتشه إلى انتقاء إله الموسيقى نموذجًا للإنسان التراجيدي والمافوق إنساني ضد الإنسان النظري سقراط أو الإنسان المسيحي الأوروبي الحديث. يبقى «ديونيزوس إلهًا إثباتيًا يثبت كل ما يظهر حتى أكثر الآلام فظاعة، الإثبات المتعدد أو المتكثر ذاك هو جوهر التراجيدي»[2].

أما كسلر فيصرح بأن كل فلسفة نيتشه إنما تقوم في جوهرها على مقاومة نموذج الإنسان الحديث الذي هو في حسبه ونسبه الجينيالوجي الإنسان المسيحي نفسه. فإنسان نيتشه مثلما بشر به زرادشت هو المافوق ـ إنسان بعد موت الإله. إنه زرادشت ضد المسيح وإنه ديونيزوس ضد المصلوب. فإذا كان صلب المسيح يحمل دلالة اللعنة الملقاة على الحياة، فإن ديونيزوس الممزقة أوصاله إنما يتخذ دلالة الوعد بالحياة. إن ديونيزوس يولد دومًا وعلى نحو أبدي ومن جديد، وهو في ذلك تحديدًا يناقض تمامًا المسيح المصلوب. ففي حين يعد المسيح بحياة أخرى وبعالم آخر، فإن ديونيزوس إنما يعد بحياة مختلفة: إنه يعد بعود أبدي، أي بأن الحياة لا تكف وليست بآخرة كاذبة. وفي حين يبشر المسيح بنهاية العالم وبفشل الحياة الوثنية ضد الحياة المسيحية، يعدنا ديونيزوس بالحياة الدائمة المتجددة التي لا تكف عن العود الدائم[3].

يقول نيتشه: «إنني أتوسل إليكم، إخواني، فلتبقوا أوفياء للأرض ولا تصدقوا أولئك الذين يحدثون عن آمال فوق أرضية: إنهم مسممون ومتعالون عن الحياة: فسواء علموا أم لم يعلموا، إنهم فانون وإنهم قد تسمموا بعد بأنفسهم. لقد كانت الجريمة ضد الإله سابقًا هي

(1) G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie,* op. cit. p. 13.

(2) Ibid. p. 19.

(3) M. Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique,* op. cit. p. 232.

الجريمة الأكبر: لكن الإلٰه قد مات ومعه مات أيضًا كل هؤلاء القتلة. أما الآن فإن الجريمة ضد الأرض هي الأفظع»[1].

إن مقاومة نيتشه لنموذج الإنسان المسيحي يدخل ضمن رفضه لنموذج الإنسان المنحط بعامة. وهو الإنسان الذي لا يؤمن بالحياة ولا بالأرض إنما بعوالم وهمية كاذبة. ذلك أن نموذج الإنسان الديني لدى نيتشه هو نموذج فاشل. لم يُعلن على موت الإلٰه إلّا من أجل فسح المجال أمام نوع جديد من الإنسان هو الإنسان التراجيدي. إنها ولادة الإنسان الرائع بوصفه ما فوق الإنسان نفسه.

خاتمة: لقاء الرائع والقبيح

من أجل أن يصير مفهوم الرائع، تحت راية التراجيدي نفسه، مثلما اخترعه نيتشه الأول، حقيقًا بمقام «ما فوق الإنسان»، عليه أن يمر تحديدًا عبر أعسر الدروب التي سار عليها زرادشت نبي «الإلٰه الراقص». لكن ذلك لن يتسنى لنا إلّا بعد أن ننقل مهجة الفلسفة مع نيتشه، من التراجيدي اليوناني، إلى التحضير لقدوم العقول الحرة الآتية حثيثًا من المستقبل. وهي عقول اشتغل على اختراعها نيتشه بنفسه منذ كتاب «**إنساني مفرط في إنسانيته**»، من أجل أن يصير بوسعها استقبال خبر «موت الإلٰه» الذي سوف يعلنه مجنون المعرفة المرحة، والذي سوف يحضر لـ **زرادشت** الحقل الكفيل بأن تزهر فيه نظرية «ما فوق الإنسان».

سوف نكتفي هنا بالتعريج على موقعين تظهر فيهما مقولة الرائع، ظهورًا مرتبكًا ومحرجًا. يتعلق الأمر في المرة الأولى بالفقرة رقم 220 من الجزء الأول من كتاب «**إنساني مفرط في إنسانيته**». وهنا نعثر تحديدًا على نقد شرس للمفهوم الحديث للرائع، الذي اقترن بنفس لاهوتي وميتافيزيقي. ويمثل هذا الرائع مثلما يصنفه نيتشه ضربًا من «الماوراء للفن»، وهو رائع تشهد عليه كل الآثار الفنية التي يختلط فيها الفني بالديني، من قبيل الكنائس الغوطية ولوحات رافائيل. ضدّ هذا

(1) F. Nietzsche, ***Ainsi parlait Zarathoustra***, op. cit. Prologue, § 3.

النوع من الرائع الذي لا يتجلى إلّا إزاء الكنائس والتماثيل الملطخة بدموع البشر، يعلن نيتشه نهاية «هذه العقيدة الاستطيقية» التي لا تفعل وفق عباراته، غير «تهييج الأوهام الدينية والفلسفية»[1].

أما الموقع الثاني لظهور الرائع، فهو يتنزل ضمن أحاديث زرادشت في القسم الثاني منها. وهنا يستوقفنا عنوان «الرائعين» الذي فيه ينبئنا نيتشه بما يلي: يقول: «لقد رأيت اليوم رجلًا رائعًا مهابًا من التائبين عن خطايا العقل. آه كم ضحكت روحي من قبحه»[2]. إن هذا الرجل الرائع العائد لتوه من غابة المعرفة لم يعرف بعد الجمال ولا الضحك. إنه مكفهر مكتئب متوتر لا نرى عليه «أية وردة». لكن هذا الرجل الرائع سوف يمل يومًا روعته من أجل أن تتعلق همته بالجمال. وبالرغم من أن «الجمال هو للبطل من أشدّ الأمور عسرًا»[3]، فإن نيتشه سوف يعلم الرائع كيف يصير يومًا ما جميلًا قائلًا: «نعم أيها الرائع سوف تصير يومًا ما جميلًا»[4].

لكننا لن نفهم بوضوح هذه العلاقة المتوترة بين الرائع والجميل والقبيح إلّا متى وقفنا على نصين من نصوص زرادشت كفيلين بإثراء الأفق الذي يفتحه نيتشه لمفهوم الرائع في أهم كتبه، الذي يعتبره أهم كتاب وقع إهداؤه إلى الإنسانية، أي **هكذا تحدث زرادشت**. يتعلق الأمر بحديث من القسم الأول يحمل عنوان «**الحرب والمحاربون**» وفيه يكتب نيتشه ما يلي: «أنتم قبيحون، فليكن، فلتتخذوا من الرائع لباسًا. إنه جلباب القبح»[5]. هل يعني هذا أن نيتشه يحقر من شأن مفهوم الرائع حينما يقرن بينه وبين القبيح؟ وهنا نستدعي النص الثاني الذي نعثر عليه ضمن آخر متاهات زرادشت في القسم الرابع والأخير منه، وتحت عنوان مثير هو «أقبح البشر». من هو حينئذ أقبح البشر لدى زرادشت، هذا النبي الذي تكمن نبوته أصلًا

(1) F. Nietzsche, **Humain trop humain**, Livre 1, § 220, p. 197.

(2) F. Nietzsche, **Ainsi parlait Zarathoustra. Les hommes sublimes.**

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid. **La guerre et les guérriers.**

في الإعلان عن موت الإلٰه؟ إن أقبح البشر هو بتعبير زرادشت نفسه «قاتل الإلٰه». قال: «لقد عرفتك. . أنت قاتل الإلٰه. دعني أذهب»[1]. لكن لا أحد من البشر قادر على الشهادة على قاتل الإلٰه غير زرادشت نفسه، الذي منعه أقبح البشر من الانصراف. والغريب أن هذا القبح لا يطلب شيئًا من زرادشت غير أن «يحترم قبحه». والأغرب إنه يقر أنه «غني بأشياء عظيمة ومدهشة وبأشياء شديدة القبح». والطريف في كل هذه الحكاية هو أن زرادشت، القاتل الحقيقي للإلٰه، قد تعلم على يد أقبح البشر أن «الإنسان كائن ينبغي تجاوزه»[2].

ولكن هل أنّ هذا الرائع الذي يلتقي بالقبيح في أحاديث زرادشت مصيره التحوّل إلى مقولة جمالية مبتذلة أم سوف تنبثق عنه قيم استطيقية كبرى لم يكن نيتشه نفسه ليتوقّعها؟ ـ ذلك هو الإحراج الذي وقفت عنده مؤلفة كتاب «**فلسفة في الرائع**»، متحدّثة عن ضرب من «دراما القبيح ودكتاتوريته»[3]. ربّما ينبغي علينا، من أجل فكّ هذا الإحراج الذي يصير فيه الرائع قبيحًا دون أن يخسر من قيمته الاستطيقية، أن ننتظر أدورنو كي يجعل من هذا المشكل أفقًا للبحث الجمالي بما هو كذلك. ونحن نلاحظ أنّ تلك المؤلفة قد تحاشت مرة واحدة مرجعية أدورنو في جماليات القبح. ورغم أنّها أدرجت مسألة القبح ضمن مبحث «فلسفة الرائع»، إلّا أنّها، كما بدا لنا، لم تذهب في استكشاف مسألة القيمة الجمالية للقبح بعيدًا، والأغلب بسبب أنّها أقصت أدورنو من أفق بحثها، والحال أنّه، في نحو من التحقيق لوصية نيتشه، هو من دشّن القول الجمالي في القبيح ومهّد سبله الفلسفية.

---

(1) Ibid. **L'homme le plus laid.**

(2) Ibid.

(3) B. Saint Giroms, ***Fiat lux. Une philosophie du sublime,*** op. cit. pp. 151-152.

الفصل الثالث

أدورنو وجماليات القبح
أو في المنعرج السياسي للرائع

«إنّ الرائع الذي خصّصه كانط للطبيعة قد صار فيما بعد المكوّن االتاريخي للفن نفسه»

*أدورنو، **النظرية الجمالية***

«لم يعد ثمّة من جميل، ذلك بأنّ الجميل لم يعد موجوداً»

أدورنو، نفسه

«إنّ ما هو قبيح في عين مجتمع ما إنما يكشف عن قيم جمالية كبرى»

أدورنو، نفسه

تقديم: في مقولة القبح

لمقولة القبح تاريخ فلسفي طويل. والمثير للعجب هو أنّ تاريخ القبح يبدأ رأسًا من قبح سقراط نفسه. وأي قبح ذاك الذي قد يكون من الدوافع الدفينة وراء إقصاء أفلاطون لحقل الجمال الحسي بل وللمحسوس برمته من اهتمام الفلسفة. وربما يكون أفلاطون قد ضحى بكل شعراء التراجيديا، وعلى رأسهم هوميروس

إكرامًا لوجه سقراط. ولكن كم ظل وجه سقراط قدرًا على الفلسفة برمتها. سوف لن يعترف العقل البشري بمقولة القبيح إلّا في القرن الثامن عشر. حيث نعثر لدى ديدرو مثلًا على ضرب من «المدح الوثني» لما لا شكل له، أو «للطبيعة وقد تحررت من الخطيئة الأصلية»[1]. وسوف يظهر القبح عنوانًا للاستطيقا برمتها مع أحد تلاميذ هيغل. أما عن زمن تحول القبيح إلى مضمون رسمي للفن الحديث فذاك يتبلور بخاصة منذ ديوان زهور الشر لبودلير. لكن القبيح لن يصير ممكنًا داخل استطيقا الرائع إلّا مع كتاب «**النظرية الاستطيقية (1970)**» لفيلسوف مدرسة فرنكفورت تيودور أدورنو[2]. حيث يعلن أدورنو عن أفول الجميل من سماء الاستطيقا من أجل ألّا يبقي منها غير المريع، الذي يجد، بعبارة أدورنو نفسه، في القبيح الخاصية الأساسية للفن الحديث[3]. إنّ أدورنو يبدو وكأنه يستأنف، على طريقته، نداء نيتشه في أحد أحاديث زرادشت التي سبق أن توقفنا عندها. قد رأينا نيتشه يقول: «إخواني أأنتم قباح؟ فليكن. فلتتخذوا من الرائع لباسًا». والسؤال الذي يثير التفكير ههنا هو إذًا: لماذا ينبغي على القبيح التدثر بالرائع؟ ما القرابة حينئذ بين الرائع والقبيح؟ ههنا ينبغي علينا أن نحدد موضع التقاطع ما بين رائع نيتشه وقبيح أدورنو من جهة، و«عظيم» كانط و«قبيح» أدورنو من جهة ثانية.

كم يسعد الفكر حينما يمنح حظ الشهادة على لقاء بهيج بين العقول الكبرى، أو بالأحرى بين النصوص الكبرى بما هي، وفق عبارة لنيتشه، «أحداث كبرى». وعلى درب الرائع يحصل اللقاء ههنا فعلًا ما بين نيتشه وكانط، وفي حقل **النظرية الاستطيقية** لأدورنو تحديدًا. يوقع إذًا هذا الكتاب، الذي يعتبر أهم آخر استطيقا غربية، موضع تقاطع طريف، على أرض مسألة الرائع، بين نيتشه وكانط. يتعلق

(1) Cf. B. Saint Giroms, ***Fiat lux. Une philosophie du sublime***. Partie I, Chap. 2: «Risques de la laideur», op. cit. pp. 111-153.

(2) لقد سبق لنا أن اشتغلنا على كتاب **النظرية الاستطيقية** ضمن عمل جامعي سابق يعود إلى سنة 1990.
- Cf. Omezine Ben Cheikha, ***Apparence et vérité dans la «Théorie esthétique» d'Adorno***. C. A. R., Université de Tunis, 1990-1991.

(3) Th. W. Adorno, ***Théorie esthétique***, op. cit. p. 75.

الأمر بعشق كانط لعظمة الطبيعة إلى حد الارتقاء بالرائع، مثلما يتجلى في الجمال الطبيعي الحر، إلى مقام سمو القانون الأخلاقي نفسه. غير أنّ ما يغضب أدورنو هو على وجه التحديد سوء الفهم الذي لحق بهذا الرائع الكانطي. ذلك أن هذا العشق الكبير للطبيعة صار إلى «مجرد انعكاس لجنون العظمة البرجوازي»[1]، أو هو «مجرد هوس برجوازي وعبادة للأبطال معًا»[2] كم أسيء إلى كانط وإلى الطبيعة وإلى الرائع معًا، بهذا التأويل الدغمائي الذي حقنه هيغل في الفلسفة، وذلك منذ أن قرر إقصاء الجمال الطبيعي من دائرة الاستطيقا؟ ذاك أمر جعل أدورنو يحسم أمره في ضرورة إنصاف كانط من خلال دعمه وعضده بنيتشه، بما هو أقوى فلسفات الفن الحديثة وأكثرها عدة وعتادًا.

يقول أدورنو، مثمّنًا إعجاب كانط بالرائع مثلما يثيره في الذات الاستطيقية مشهد الجمال الطبيعي، محتجًا في الوقت نفسه على ما أصاب هذا الرائع من سوء فهم، ما يلي: «. غير أننا لم نر أن هذه اللحظة إزاء الطبيعة إنما تهب المتفرج شيئًا ما مختلف تمامًا، شيئًا ما يحد من هيمنة البشر. وهكذا لا يزال بوسع نيتشه (أيضًا) أن يعبر عن هذا الشعور ستة آلاف قدم فوق البحر بل وأعلى بكثير من كل أشياء البشر»[3]

إن ما نطلب ههنا تحديدًا هو إدراك التأويل الفلسفي الأصيل الذي يقترحه علينا أدورنو لفكرة الرائع، الذي ولد في كتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط، والذي انساب على خيط إفلات عابر وعارم عبر نصوص نيتشه. يلتقي إذًا كل من كانط ونيتشه، بحسب ما يريد أدورنو، على قمة «ريع»[4] واحد. كل منهما يسعى إلى تأهيل الطبيعة أو استعادة الانتماء إلى الأرض، وذلك ضد كل أشكال الهيمنة على البشر، سواء من أجل جعلهم قاصرين إلى الأبد، أو من أجل الإبقاء على نموذج الإنسان المنحط.

---

(1) Ibid. p. 107.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) «الريع» يعني في العربية الجبل أو المكان المرتفع.

إن الرائع هو «شيء ما يحد من هيمنة البشر» أو هو ما به نسمو إلى ما هو «أعلى بكثير من كل أشياء البشر». ما علاقة الرائع بالهيمنة؟ وهل في مقاومة الرائع للهيمنة علو واعتلاء عن شؤون البشر؟ إن لقاء نيتشه بكانط على خط الرائع في نص **النظرية الاستطيقية** هو أعقد إذًا من مجرد اللقاء السعيد بين قمتين بينهما بون شاسع. ما بين الحلم التنويري بعظمة الذات وجلالتها، والحلم اليوناني التراجيدي باستعادة ديونيزوس ضد حضارة الإنسان الحديث، بهدف تجاوز الإنسان إلى ما فوق الإنسان؛ أي بين حلم نيتشه بيونان أخرى وحلم كانط بالتقدم الأخلاقي للإنسان الأوروبي الحديث، بين الحلمين إذًا فاصل كبير. هل يستعيد أدورنو الرائع في المعنى الذي منحه كانط لعظمة الذات التنويرية على الطبيعة، بعد أن استحال عقل التنوير، بقلم أدورنو نفسه، إلى «عقل أداتي» يدفع بالثقافة المعاصرة إلى «البربرية والكارثة الكبرى»؟ أم أنه سوف يستأنف ديونيزوس العازف لموسيقى شونبارغ، والمبشر بيوطوبيا «ما فوق الإنسان»، في مجتمع صار، وفق تشخيص أدورنو، «لاإنسانيًا»[1] أصلًا؟

من أجل الإجابة عن هذه الأسئلة، سوف نسعى إلى دخول كتاب **النظرية الاستطيقية** لأدورنو من معبرين مختلفين: عبر **تراجيديا الرائع** النيتشوي من جهة بغاية اختبار إمكانية المرور من ديونيزوس اليوناني، العازف لموسيقى الحياة، إلى شونبارغ الموسيقار الطلائعي، الذي يرج نظام الهيمنة، مجسدًا لنموذج **الرائع السالب** لأدورنو. ومن جهة أخرى، وهو ما يهمنا بخاصة، هو: كيف يستأنف أدورنو على طريقته الرائع الكانطي عبر مفهوم **القبح الاستطيقي** بما هو ترجمة نقدية للرائع الكانطي بوصفه **لذة سالبة**؟ أية إمكانية لنظرية جمالية في عصر «بؤس الاستطيقا»؟ ما هي وجوه الرائع؟ وأية علاقة بين القبح والحقيقة في الآثار الفنية؟ وأي معنى ليوطوبيا سالبة لا تكون فيها السعادة الموعودة غير نفي جمالي للعالم؟ ـ تلك هي المعالم الإشكالية الكبرى لخطة هذا البحث، وهي خطة نوزعها على ثلاثة عناوين:

---

(1) Ibid. p. 15.

1 ـ كيف ننزّل «قبيح» أدورنو بين رائع كانط وتراجيدي نيتشه؟

2 ـ بؤس الاستطيقا أو لِمَ يصلح الفن في زمن الكارثة؟

2 ـ وجوه الرائع أو أيّ قوامُ حقيقةٍ داخل القبح الاستطيقي للعالم الحالي؟

I ـــ كانط، نيتشه، أدورنو: الرائع، التراجيدي، القبيح

1 ـ من تراجيديا الرائع إلى قبيح أدورنو:

من أجل أن نمرّ من نيتشه إلى أدورنو، ومن مولد التراجيديا (1872) إلى **النظرية الاستطيقية** (1970)، لزام علينا أن نحسن العبور من **التراجيدي اليوناني المطلوب** إحياؤه، من طرف نيتشه، إلى **القبيح المعاصر** الذي تفنن أدورنو في نحته على نحو كلبي، تشهيرًا به وفضحًا لما آلت إليه الحضارة الرأسمالية المتقدمة ممّ يسميه بنفسه «البربرية والكارثة الكبرى». وعليه فإن غرضنا هو إمكانية إدراك ملامح الرائع، في استطيقا تراهن على إمكانية الدفاع عن الفن في حضارة لم يعد فيها «وجوده بديهيًا»[1]، وعن «نظرية استطيقية تصير إلى فلسفة «في زمان» بؤس الاستطيقا».

النظرية الاستطيقية، وأي نص هذا الذي تشاء الأقدار ألَّا يتخذ شكل الكتاب بما هو أفق انتظار خلاق لقراء ولكتاب متعددين، إلَّا بموت كاتبه نفسه. هنا إذن يصير الكتاب إلى تدبير عسير لمنطق الهاوية التي استبق إليها كتاب النقد الثالث، والتي صارت مصيرًا لحضارة الإنسان الحديث. وهنا يدفع أدورنو بكوارث المجتمع الرأسمالي إلى تخومها القصوى، فهو يقلّب صروف الكارثة على أنحاء شتى: كسوف العقل وتحوله إلى أداة للهيمنة، وتشويه حياة الأفراد وقمعهم وتدجينهم، وتحويل الفن نفسه ودائرة الثقافة برمتها إلى «بضاعة مطلقة».

هو ذا بعض من الفرق بين تراجيديا الرائع، التي بشّر بها نيتشه مراهنًا على

---

(1) Ibid. p. 15.

إمكانية المصالحة بين الإنسان والطبيعة، وبالتالي بين الفن والحياة، وذلك في أفق ضرب من اليوطوبيا الاستطيقية الرومنسية لمستقبل ممكن تخترعه العقول الحرة، ـ وبين الكارثة التي شخّص تحت رايتها أدورنو ما حدث للبشر بعد الحربين العالميتين. وهي كارثة لم تصب الأفراد في أجسادهم فحسب، إنما أصابت دائرة المعنى في الصميم، فأضحى بذلك اللامعنى مجالًا وحيدًا للثقافة في جملتها. لا شيء قد يسعف البشر، إذًا بحسب استطيقا أدورنو، غير اتخاذ الفن «وعدًا بالسعادة» حتى ولو كنا نعلم جميعًا بأن هذا الوعد قد وقعت خيانته سلفًا.

أي شيء بمقدوره أن يجمع عندئذ ديونيزوس نيتشه بشونبارغ أدورنو؟ كلاهما يأتي من الموسيقى، وكلاهما يعزف سمفونية الآلام الكونية، وكلاهما بوسعه أن يعد بسعادة ما. لكن المسافة بين العود الأبدي التراجيدي والتاريخ الفعلي لآلام البشر المتراكمة في ذاكرة المجتمع الرأسمالي الغربي تبقى غامضة وجدّ إشكالية. وقد يكون بوسعنا حينئذ السيطرة على هذه الوضعية من خلال صياغتها في الفروق التالية:

أولًا ـ من جهة الإشكالية الجوهرية التي تحرك كليهما: لئن كان نيتشه يعترض على حضارة الإنسان الحديث مقترحًا استعادة النموذج اليوناني، فإنّ أدورنو إنما يعترض تحديدًا على منطق المجتمعات الكليانية المعاصرة، القائمة على الهيمنة على الأفراد، مقترحًا إمكانية تحررهم عبر الأثر الفني الطلائعي الجذري، بوصفه «ثورة في حد ذاته».

ثانيًا ـ إنّ أدورنو لا يستعيد ديونيزوس ضد المسيح، فمعركته الأساسية موجهة مباشرةً ضد أشكال الهيمنة السياسية على الأفراد، في الواقع التاريخي الفعلي. إنه يحارب مباشرة تحويل الثقافة والفن بخاصة إلى بضاعة.

ثالثًا ـ لئن كان نيتشه يدفع بالفلسفة نحو منعرج استطيقي، فإنّ أدورنو يدفع بالاستطيقا نحو منعرج سياسي جوهري.

إن القارئ للنظرية الاستطيقية لأدورنو بوسعه أن يشهد على أنّ أدورنو

يعترض تحديدًا على نيتشه في ثلاث نقاط، لكنه يستأنفه في ثلاث أخريات. منذ الفصل الأول من هذا الكتاب يختار كاتبه تنزيل جمالياته السالبة ضمن نفس الخط الذي افتتحه نيتشه قائلًا: «إنّ استطيقا تُوجَّه على نحو مغاير إنما تضع مسلمةً لها الأطروحة التي اشتغل بها نيتشه في نهاية حياته، وذلك ضد الفلسفة التقليدية، وهي التي يصير وفقها بوسع ما هو صائر أن يكون حقيقيًا. ينبغي أن نقلب وجهة النظر التقليدية التي يعوضها: إن الحقيقة لا توجد إلّا بوصفها صائرة»[1].

بهذا الكلام يقرر أدورنو صراحة أن يستعيد تأهيل نيتشه للصيرورة، بوصفها المجال الشرعي للحياة وللخلق وللفن معًا. إن الآثار الفنية على حد اعتبار أدورنو «لن تصير ما هي عليه»، أي لن تصير إلى الحقيقة نفسها إلّا «بنفيها لأصولها»[2]. ولنقل بالأحرى إن أدورنو هنا لا يستأنف نيتشه إلّا بقدر ما يجذره ويذهب فيما أبعد منه بأشواط. لم يؤهل داعية ديونيزوس وصديق زرادشت «الصائر» كفاية. بل وإن قلبه للفلسفة التقليدية الأفلاطونية تحديدًا، ليس في الحقيقة سوى قلب خجول محتشم. لذا يسعى أدورنو إلى إنجاز المهمة النيتشوية على نحو أفضل من نيتشه نفسه، وهو ما يقصده بقوله «لا وجود للحقيقة إلّا بوصفها صائرة».

وفي نص Paralipomena المصاحب للنظرية الاستطيقية يكتب أدورنو معترفًا بمدى أهمية الفلسفة الفنية المضادة للميتافيزيقا التي افتتحها نيتشه نفسه.

يقول أدورنو: «لقد طالب نيتشه بفلسفة مضادة للميتافيزيقا لكنها فنية.. لا شيء مضاد للفن كما هي النزعة الوضعية الصارمة. لقد كان نيتشه على وعي بكل ذلك»[3].

وفي الحقيقة، ومن أجل التحرر من الاحتفال النيتشوي بالظاهر الاستطيقي الغارق فيما يسميه نيتشه، «الأوهام الجميلة» أو «الأكاذيب الحيوية»، ومن أجل ترسيخ الفن ضمن حقل الحقيقة على غرار الفلاسفة من أبناء جيله، ـ كان على أدورنو أن يخترع دربًا عسيرًا بين استطيقا الحياة القائمة على تأهيل نيتشه للصيرورة

(1) Ibid. p. 18.

(2) Ibid.

(3) Ibid. pp. 388-389.

الهيرقليطية، وأنطولوجيا الأثر الفني لهيدغر التي تقوم بإشكالية الكينونة وأصالة المعنى ونداء الأرض. وإنّ أدورنو هنا ليجهد نفسه من أجل تفعيل نشيط لمصالحة الفن مع الحياة، من جهة، ولمطلب الحقيقة بوصفها الرسالة الوحيدة للفن بعد فشل يوطوبيا الثورة الماركسية من جهة أخرى. وبوسعنا القول بديًا إن أدورنو ينزل جمالياته ضمن المنعرج الاستطيقي الكبير للفلسفة الذي تزعمه نيتشه وسار فيه، على أنحاء شتى كل من هيدغر وبنيامين وأدورنو نفسه. لكن يبدو أن الأمر يتعلق لدى هؤلاء بإعادة توجيه لهذا المسار الاستطيقي للفلسفة، توجيهًا تم في غضونه إجراء تحويلات جوهرية على تصور الفن ومصيره، بوسعنا اختزالها في المعاني التالية:

أولًا ـ ضد نيتشه الذي يعتبره هيدغر «آخر الاستطيقيين»، يتم إخراج الفن من أفق الاستطيقا مرة واحدة، وذلك من أجل تنزيله ضمن مشروع الأنطولوجيا الأساسية، بوصفه دربًا هاديًا نحو ما تسميه مقالة **أصل الأثر الفني** «الحقيقة قيد الحدوث».

ثانيًا ـ أما عن بنيامين الذي ينتمي إلى العناية الفلسفية نفسها بالفن، فهو لا يضحي بالاستطيقا فحسب، لكنه يصل إلى حد التضحية بالأثر الفني نفسه، وذلك بإعلانه عمّا يسميه «تحطيم هالة الفن» أي قيمته الطقوسية وعبقريته، وذلك بدخول الأثر الفني «عصر الاستنساخ التقني». وهنا يكمن التحول الجوهري الذي يجريه بنيامين على الاستطيقا بعد نيتشه، بحسب تشخيص روشليتز. إزاء العقلنة الحديثة التي أدت إلى الاستيلاء على كل المساحة الثقافية، أي بعبارة شهيرة لماكس فيبير، «نزع القداسة عن العالم»، الأمر الذي نجم عنه بخاصة أفول الفن وفقدانه لقيمته الطقوسية. وإزاء هذه الوضعية لم يعد بوسعنا الاحتفال بالظاهر الاستطيقي والاكتفاء بتجاربه الكثيفة وبأكاذيبه الحيوية، إنما علينا، حسب ما ارتآه بنيامين، وعلى حد عبارات روشليتز «أن نضحي بالفن نفسه... من أجل المحافظة على المنزلة العمومية والدور البراغماتي لمنتوجاته»[1].

---

(1) R. Rochlitz, ***Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin.*** Paris, Gallimard, 1992, p. 175.

ثالثًا ـ إنّ أدورنو إنما يأتي تحديدًا بين إقصاء هيدغر للاستطيقا بغية إدراك المعنى الأصيل للكينونة، وتضحية بنيامين بهالة الفن من أجل نشره بين الجماهير. إن كاتب النظرية الاستطيقية لا يضحي بالاستطيقا لأنه يحرص جيدًا على الدفاع عن الذات، التي وقع تشويهها وتدجينها، بل وعلى اختراع ضرب جديد من الذاتية القادرة على الصمود في وجه الهيمنة. وبدلًا عن تسييس الفن في معنى نشره بين الجماهير،يعوّل أدورنو بالأحرى على قوة السلب الكامنة في كل أثر فني راديكالي، بوصفه أثرًا حمّالًا لإمكانية اختراع، ما يسميه بحد العبارة، «ذاتًا جماعية استطيقية مقاومة تمثل المجتمع برمته»[1].

لئن قرر أدورنو السير على درب المنعرج الاستطيقي الذي افتتحه نيتشه وتم تعديله على معان عدة مع هيدغر وبنيامين، اللذين عاصرتهما النظرية الجمالية لأدورنو، فإنه إذن يعيب على نيتشه بخاصة ثلاث خطايا لا تغتفر:

1 ـ إنّ نيتشه حرم الفن من الكرامة الفلسفية التي يتمتع بها مفهوم الحقيقة. لقد بقي نيتشه على حد اعتبار أدورنو تحت إغراء «عبادة بودلير للكذب»[2]. وأي كذب ذاك الذي يتحول إلى ما لا يرتضيه أدورنو، أي «إرادة تجميل للحياة من دون تغييرها»[3]. وضد الفن بوصفه كذبًا، يعلن أدورنو على نحو قاطع أنّ «الآثار الفنية الكبرى ليس بوسعها أن تكذب. وحتى حينما لا يكون مضمونها سوى مظهر، فهو يملك ـ بوصفه مظهرًا ضروريًا ـ حقيقة تشهد عليها الآثار الفنية، وحدها الآثار غير الناجحة خاطئة»[4].

2 ـ إنّ نيتشه، بانخراطه ضمن أفق مفهوم العبقرية الرومنسي الذي افتتحه كتاب نقد ملكة الحكم لكانط، قد أخطأ في شأن الفن. لذلك يحرر أدورنو الاستطيقا من مفهوم العبقرية مرة واحدة، قائلًا: «إن مفهوم العبقرية مفهوم خاطىء لأن

---

(1) Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit. p. 235.

(2) Ibid. p. 389.

(3) Ibid. p. 355.

(4) Ibid. p. 185.

الآثار الفنية ليست بمخلوقات ولا البشر بخالقين. وثمة يكمن خطأ استطيقا العبقرية... ذلك أن المنتجين ليسوا بأنصاف آلهة ولا البشر بمعصومين عن الخطأ، بل هم أحيانًا عصابيين وقتلة»[1].

3 ـ ضد نيتشه الذي يحوّل الفن إلى ضرب من «أدب العزاء» ومن البحث عن ضرب من الأمان ضمن مشروع مثالي[2] يقترح أدورنو أن نجعل من الفن «شكلًا من البراكسيس»، بما هو في حد ذاته «أطروحة مضادة للمجتمع». بل إن المجتمع برمته، بما فيه من تناقضات وتوترات إنما يظهر تحديدًا في الآثار الفنية نفسها.

ومجمل القول إن أدورنو يتفق هنا مع بنيامين وهيدغر، وذلك ضد نيتشه تحديدًا، على أن الفن إنما يقوم مقام الحقيقة[3]. ضد نيتشه يعلن أدورنو: «أنّ الفن يطلب الحقيقة... وأنّ الحقيقة هي مضمونه الجوهري»[4]. لن يكون من الآن فصاعدًا من حق الفن أن يكون كاذبًا، وإلّا صار مذنبًا في حق التاريخ الفعلي الحالي للبشر بما هو، على حد تشخيص أدورنو، «تاريخ الآلام المتراكمة». لا مجال ثانية لمفهوم العبقرية، لأنه «العدو الممكن للآثار الفنية»[5].

«انظروا إلي» ـ ذاك هو ما تقوله اللوحات الفنية، معبرة عن «ذاتها الجمعية فيم تنطق به.. إن الذات الجمالية تمثل المجتمع في جملته»[6]. لن يكون الفنان من هنا فصاعدًا عبقريًا إلّا بقدر ما هو حامل لذات جماعية، إنه صوت المجتمع وذاكرته في آن. ولن يكون الفن عزاءً لأحد، بل هو أخطر من ذلك. يقول أدورنو: «إن الآثار الفنية هي التي تشهد على أن هذا العالم نفسه ينبغي أن يصير شيئًا آخر، وهي بذلك

(1) Ibid. p. 239.

(2) Ibid. p. 322.

(3) R. Rochlitz, ***Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin***. op. cit. p. 255.

(4) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 390.

(5) Ibid. 239.

(6) Ibid. p. 235.

تكون حقًا رسومات لاواعية لتغيير العالم»[1] لكن لن يصير الفن صادقًا، ولا الفنان ذاتًا جماعية ولا المستقبل وعدًا بالسعادة، إلَّا منذ أن اكتشف كانط، وعلى حدّ عبارات أدورنو نفسه، «أنّ السعادة التي توفرها لنا الآثار الفنية. هي القدرة على الصمود»[2] ذاك أمر غير ممكن إلَّا بتنشيط الرائع الكانطي بوصفه «الفكرة الوحيدة التي بقيت على قيد الحياة. من بين كل الأفكار التقليدية عن الاستطيقا»[3]، من جهة، ومن جهة أنّ الرائع الكانطي من جهة ثانية هو «مقاومة الفكر لكل جبروت»[4]

2 ـ كانط أمام أدورنو: أو في روعة القبيح.

أية مسافة تلك التي ينبغي علينا قطعها ما بين آخر نصوص الاستطيقا 1970 وأول نص أساسي فيها 1790؟ قرنان من الزمن مرّا على **نقد ملكة الحكم**، هذا الكتاب الشيخ الذي سار في ركبه، وعلى أنحاء عدة، شيلر وهيغل وكل الرومانسية الألمانية، ثم نيتشه نفسه الذي كان ينوي في شبابه الاشتغال على هذا الكتاب؛ وأخيرًا إلى هوركايمر صديق أدورنو الذي خصص للنقد الثالث لكانط أطروحة الدكتورا نفسها.

لقد التقط أدورنو من كل الأفكار الجميلة لكتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط تحديدًا فكرة الرائع، بما هي «الفكرة الوحيدة التي لا تزال حية» من بين كل أفكار الاستطيقا التقليدية. فكرة وأي فكرة تلك التي ستدفع بها الاستطيقا السالبة بعيدًا كي يولد من رحمها سيل عارم من الفلسفات عرفت منذ ليوتار بفلسفات «ما بعد الحداثة». غير أن أدورنو إذ يمسك بآخر القوى الحية المتبقية من استطيقا كانط، أي فكرة الرائع رأسًا، إنما يفعل ذلك من أجل أن يرسم إمكانية جوهرية من النقد الاستطيقي. وهي إمكانية لم تكن لتدخل ضمن مشروع كانط التنويري، الذي ما انفك ينظر إلى إمكانية التقدم الأخلاقي بالإنسانية الأوروبية الحديثة، معتقدًا في

(1) Ibid. p. 247.

(2) Ibid. p. 35.

(3) Ibid. p. 274.

(4) Ibid. p. 277.

إمكانية تحرر شعوب برمتها، من حالة القصور إلى حالة الرشد والحرية، بواسطة ما ينادي به شعار التنوير الشهير: «تجرأ على استعمال عقلك». لكن هيهات لن تسعفنا هذه الوصفة الكانطية بعد أن تحول هذا العقل إلى أداة للهيمنة على البشر وقمع حرياتهم.

لن يوجّه النقد الاستطيقي من الآن فصاعدًا إلى ملكة للحكم التي أوكل إليها كانط ما سماه شيلر بمشروع «التربية الجمالية» للبشر، إنما على الاستطيقا أن تنخرط رأسًا ضمن التناقضات الفعلية المحايثة لمجتمع آل فيه العقل إلى أداة هيمنة، والإنسان إلى فرد مشوّه متشيّء متشظٍّ، والفن إلى بضاعة مبتذلة.

يقول فالمار Albrecht wellmer أحد المتفلسفة الألمان اللامعين، والذي خصص لفيلسوف فرنكفورت الأول، وقتًا وصبرًا وبحثًا فلسفيًّا شغوفًا: «... إني أعتقد بأن مقولة الرائع تحتل موقعًا مركزيًّا لدى أدورنو، وذلك ضمن تنضيد للفن موجّه رأسًا نحو ضرب من فلسفة المصالحة»[1].

ما يطلبه فلمار تحديدًا هو إمكانية تنشيط موجب لاستطيقا أدورنو، وذلك من خلال تصحيح لطابعها السلبي الجذري، الذي حوربت بسببه طويلًا، وبخاصة منذ ياوس وهابرماس، مشغلًا في ذلك مفاهيم المصالحة والتواصل التي اشتغل في أفقها فيلسوف «الفعل التواصلي»، هابرماس. وهو ما يصرح به روشليتز مُقرًّا بأنّ فلمار إنما يقترح «تأويلًا للنظرية الاستطيقية لأدورنو وفق فكرة نجدها في نظرية الفعل التواصلي لهابرماس، حيث يبدو مفهوم الميميزيس لأدورنو قابلًا لأن يترجم في عبارات التواصل»[2].

يقول بيار زيما Pierre Zima في فصل له عن أدورنو ضمن كتابه «النفي

---

(1) Cité par : P. Zima, ***La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime, de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard.*** Paris, L'harmattan, 2002, p. 145.

(2) R. Rochlitz, «Introduction» de: ***Théories esthétiques après Adorno.*** Paris, Actes du Sub, 1990, p. 22.

الاستطيقي (2001)»: «إنه بفضل الرائع، صار بوسع الفن وذاتيته الجمالية المحافظة على سلبية الجمال، وبالتالي الإفلات من المظاهر الجميلة للصناعة الثقافية»[1]. اننا بهدي من هذا التلقي الموجب لاستطيقا أدورنو، نسعى إلى الإجابة عن السؤال التالي: كيف بوسع الرائع، بما هو تجربة استطيقية سالبة، أن يصير إلى الإمكانية الوحيدة لإحياء الاستطيقا، وإنقاذ الفن في حضارة «لم يعد فيها أي جمال»[2]، بل وصار فيها وجود الفن نفسه، «وجودًا غير بديهي» بالمرة؟ من أجل ذلك ما نسعى إليه هو بيان إمكانية تحيين لاستطيقا أدورنو، بما هي استطيقا للرائع، وذلك من خلال الأطروحة التالية: **إن أدورنو يستأنف على نحو ما الرائع الكانطي**، وذلك وفق ما يصرح به بنفسه، في المعاني النموذجية التالية:

1 ـ إن الرائع هو آخر ما تبقى من الاستطيقا الحديثة. لقد أفل الجمال عن سماء الجماليات ولم تبق غير استطيقا الرائع. ما مدى القوة الحيوية التي لهذا الرائع للصمود في وجه الهيمنة بوصفها جوهرًا للعقل وللحضارة الرأسمالية في جملتها؟

2 ـ إنّ «الرائع الذي خصصه كانط للطبيعة سوف يصير إلى المكون التاريخي للفن نفسه»[3]. كيف يحوّل أدورنو الرائع الكانطي من الطبيعة إلى الفن؟

3 ـ يقول أدورنو معجبًا بتعريف كانط للرائع: «وإنّ كانط كان عميقًا جدًّا حينما عرّف الرائع بمقاومة الفكر لكل قوة خارقة للبشر»[4]. كيف الذهاب بعيدًا ضمن عمق هذا الرائع الكانطي؟

من أجل ذلك سوف نتبين كم أجرى أدورنو من التحولات الجوهرية على الرائع الذي وهبه كانط للفلسفة. ولقد كان على النظرية الاستطيقية أن تستثمر كل

(1) P. Zima, *La négation esthétique*, op. cit. p. 146.

(2) Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit. p. 84.

(3) Ibid. p. 274.

(4) Ibid. p. 277.

ما تراكم في تاريخ الاستطيقا عمومًا منذ قرنين من الزمن، وفي مقولة الرائع خصوصًا، وذلك في المعاني التالية: منذ هيغل، حيث صار ممكنًا تنزيل الفن ضمن مجال الحقيقة، وحيث أثبت الفن الحديث، ما عبّر عنه أدورنو «بالأطروحة الهيغلية للفن بوصفه وعيًا بالتعاسات.. فيما أبعد مما كان يتخيله»[1]. ومنذ فرويد حيث صار الفن تعبيرًا عن المكبوت والمقموع وما لا يستجيب لأساليب التواصل الاجتماعية. ومنذ نيتشه الذي أهّل الصيرورة وصالح بين الفن والحياة والطبيعة والإنسان. ومنذ ماركس حيث انتبه العقل البشري إلى أنّ التاريخ الفعلي للبشر ليس تاريخ التطابق الهيغلي بين الواقع والعقل، بل هو بالأحرى تاريخ اغتراب وهيمنة وآلام متراكمة. لكن ذلك لا يمنع النظرية الاستطيقية لأدورنو من أن تبني مفهومها الخاص للفن، بوصفه في جوهره **فنًا للرائع**. لذلك يعترض أدورنو على كل هذا الإرث الاستطيقي. يعترض إذًا فيلسوف فرنكفورت على استطيقا هيغل بخاصة، لأنها اعترضت على مقولة الرائع، واكتفت بالإلقاء بها ضمن ما قبل تاريخ الفكرة. لقد أخطأ هيغل في شأن الرائع لأنه أخطأ تحديدًا في شأن الجمال الطبيعي. والجميل في كل هذه الحكاية بالنسبة لبحثنا هو أنه، وفي عيون أدورنو، حيثما أخطأ هيغل، أصاب كانط عميقًا. ذاك هو تحديدًا ما يعبّر عنه أدورنو قائلًا: «لقد وهب كانط الرائع إلى الطبيعة.. لكن هيغل لم يدرك التجربة التي تتجلى بشكل حر ضمن الجمال الطبيعي»[2].

أما فرويد فلم يسلم هو الآخر من الإسراف في حق الفن. لقد أخطأ منظّر التحليل النفسي في حق الفن لأنه حوّل الفنانين إلى عصابيين، والتجربة الفنية نفسها إلى حقل من المكبوتات. وهو ما يعبّر عنه النص التالي بأسلوب أدورنو: «فمن منظور التحليل النفسي ليس الطابع السلبي للآثار الفنية سوى العلامة على مسار الكبت الذي يرتسم داخل الأثر الفني»[3]. بل وأكثر من ذلك لم يدرك التحليل النفسي، في

(1) Ibid. p. 39.

(2) Ibid. p. 98.

(3) Ibid. p. 25.

تقييم أدورنو، «أنه في الفن تفعل أيضًا الرغبة في بناء عالم أفضل»[1]. ربّ رغبة هي التي سوف يكون بوسعها أن تحرر الفن من لغة العصاب والتصعيد الجنسي، ومن تصوّر يعتقد بأنّ «الأثر الفني لغة ذاتية خالصة للاوعي عاجز تمامًا..»[2]. وهنا بالضبط يظهر اسم كانط ما بين أدورنو وفرويد وعلى نحو مثير. ذاك أن تعريف الفن بوصفه في جوهره رغبة في عالم أفضل، هو تحديدًا ما رأته استطيقا كانط نفسها. إن أدورنو يقترح علينا تأويلًا طريفًا لاستطيقا كانط، بوصفها وبعبارة صريحة، «الأطروحة المضادة للنظرية الفرويدية في الفن»[3].

ويذهب أدورنو في مهجة كانط بعيدًا بالحديث عن استطيقا كانط تحت نعت ربما لم يمنح إلى كانط البتة أبدًا، هو صفة «الاستطيقا الثورية»[4]. وإن ثوريتها لتكمن بخاصة في تعريفها للذة الجمالية بكونها «لذة بلا منفعة»، أي لذة سالبة. ولعل ميدان الرائع هو حقل حدوث هذه اللذة بامتياز. لكن حقيق بنا ألّا نغفل بالرغم من ذلك، «فقر هذه اللذة اللانفعية تجاه الظاهرة الاستطيقية»[5]. ومع ذلك يبقى كانط في نظر أدورنو هو «أول من أدرك أن.. السلوك الاستطيقي متحرر من الرغبات المباشرة»[6]. وهو ما يجعل أدورنو يفضل صراحة التصور الكانطي القائم على «فصل الفن عن الواقع الملموس»[7]، أي عمّا سيصبح فيما بعد لدى أدورنو «عالم البضاعة»، عن التحليل النفسي الفرويدي للفن. وبوسعنا القول إنّ كانط قد استفاد من اسقلالية الاستطيقا التي صممها النقد الثالث لكانط، في تحديد التعريف الجوهري للفن نفسه. وهو ما نعثر عليه بقلم أدورنو: «إن وضع الدائرة الاستطيقية على مسافة خارج الواقع الملموس هو الذي يكوّن الفن»[8].

---

(1) Ibid. p. 26-27.
(2) Ibid. p. 27.
(3) Ibid.
(4) Ibid.
(5) Ibid.
(6) Ibid. p. 28.
(7) Ibid.
(8) Ibid.

وبالرغم من أن النظرية الاستطيقية إنما تشتغل ضمن أفق مادي تاريخي، فإنّ أدورنو يعيب على التصور الماركسي للفن على الأقل عيبين اثنين: أنّ الفن لا يعدو أن يكون إلّا انعكاسًا للواقع. وأنّ الأثر الفني صار إلى أيديولوجيا خادمة «للواقعية الاشتراكية». وهو ما يدفع بأدورنو أحيانًا إلى التصريح بتفضيل «اندثار الفن» على «الواقعية الاشتراكية»[1]. بل وأكثر من ذلك إعلانه بالحرف الواحد «أنّ الاستطيقا الماركسية لم تفهم من الديالكتيك إلّا قليلًا، وكذا حالها مع الفن»[2].

يقترح أدورنو إذًا إجراء تحولات أساسية على فكرة الرائع، مثلما ولدت في كتاب النقد الثالث لكانط، وكآخر ما تبقى من الاستطيقا، وذلك على معان أربعة:

1 ـ من الرائع إلى القبيح مثلما أحسنت صياغته «زهور الشر» لبودلير وموسيقى اللاتناغم لشونبارغ.

2 ـ من فكرة عقلية إلى ميميزيس،أي من المصير الأخلاقي الأسمى للإنسانية إلى تعبير عن المقموع والبدائي والأخرس والمقصي في أعماق ذاكرة العقل الحديث.

3 ـ من تلاعب الظاهر الجمالي الخالي من الحقيقة، إلى الحقيقة بوصفها لغزًا وبوصفها تاريخًا للآلام المخزنة في ذاكرة عصر صار فيه «الأسود» إلى اللون الوحيد الذي يسدل على المجتمع برمته.

4 ـ من المصالحة بين الرائع الاستطيقي والاحترام الأخلاقي إلى النفي الجمالي لعالم لم يتبق فيه من الجماليات غير «غياب المعنى»[3]، ومن الفن نفسه غير «شكل من ردة الفعل التي تستبق الكارثة»[4].

---

(1) Ibid. p. 85.

(2) Ibid.

(3) Ibid. p. 472.

(4) Ibid. p. 127.

II ـــ بؤس الاستطيقا: الفن والكارثة

في نص المقدمة الأولى المصاحب لكتاب «**النظرية الاستطيقية**»، يوقِّع أدورنو حدثًا مؤلمًا غير مسبوق بالنسبة إلى الجماليات والفن والمشتغلين عليهما معًا. لذلك يكتب ما يلي: «إن بؤس الاستطيقا يتجلى على نحو محايث في استحالة بنائها لا من الأعلى ولا من الأسفل، ولا انطلاقًا من مفاهيم ولا انطلاقًا من التجربة غير المفهومية»[1] بهذا الإعلان عن «بؤس الاستطيقا» ينفرد أدورنو بتوقيعه لأحد الأحداث الجوهرية ضمن تاريخ الاستطيقا بخاصة، وضمن تاريخ العقل الحديث بعامة. إنه يضيف بذلك إحدى علامات النهاية التي انخرط في إحصائها فلاسفة العقل الحديث منذ «موت الفن» الذي وقعه هيغل مرورًا «ببؤس الفلسفة» لماركس وصولًا إلى «تحطيم العقل» للوكاتش. أليس في بؤس الاستطيقا حينئذ شيء ما من «بؤس الفلسفة» الذي يأتيها تحديدًا من أفول العقل عنها بتحوله، بعبارة أدورنو، إلى أداة للهيمنة. وهي هيمنة ما انفكت منذ قرن من الزمن تحول البشر والأشياء جميعها، والآثار الفنية نفسها، إلى بضائع داخل العالم الرأسمالي وقد تحوّل إلى سوق كبرى.

لكن من أين يأتي البؤس إلى الاستطيقا حسب تشخيص أدورنو؟ ألم تكن الاستطيقا في أصلها حقلًا شاسعًا من «اللعب الحر للمخيلة» (كانط)؟ أو صيرورة جميلة ومعرفة مرحة وعودًا أبديًا للحياة في أقوى لحظات اقتدارها (نيتشه)؟ ـ في عصر أصابه «قلق»[2] مزعج إزاء إمكانية وجود الاستطيقا نفسها، «بعد الكوارث الحقيقية، وبالنظر إلى الكوارث الآتية»[3]، لا شيء بوسعه أن ينقذ الاستطيقا من بؤسها. لا ذوق كانط الكوني ولا ناي ديونيزوس التراجيدي. إنه قلق في الاستطيقا: ذاك هو ما أعلن عنه إذن أدورنو حرفيًا. رب قلق سوف يحيا من جديد

(1) Ibid. p. 476.

(2) Ibid. p. 470.

(3) Ibid.

وعلى رؤوس الأشهاد داخل أحد العناوين الكبرى للاستطيقا الحالية لصاحبه رنسيير J. Rancière (2004). وكأننا بهذا الاستطيقي اللامع الحي بيننا، إذ استعاد قلق أدورنو على الاستطيقا، منح في ذات الوقت هذا الحدس الثاقب، بالرغم من عدم إحالته عل صاحبه، طاقة حيوية فلسفية إضافية.

إنّ بؤس الاستطيقا إنما يأتيها تحديدًا من جهتين اثنتين:

1 ـ من قصور في الاستطيقا التقليدية على حل المعضلة الجوهرية بين الفن والمفهوم الفلسفي.

2 ـ من «موت الفن» بتحوله إلى بضاعة. فأي معنى حينئذ وأية إمكانية لاستطيقا بلا مفهوم بل وبلا فن أصلًا؟

أما عن العلاقة الإشكالية بين الفن والمفهوم الفلسفي، فيبدو أنها ولدت تحديدًا منذ أن قرر كانط منع الاستطيقا من المفهوم، واقتراحه مقولة الذوق بديلًا عن الحقيقة. ذلك أن مفهوم الحقيقة إنما يبقى حكرًا، في نظر كانط، على حقل الظواهر في حدود علاقة الذهن الطبيعية. ذاك هو الأمر الذي جعل هيغل يحارب الذوق الكانطي. وذلك من أجل استطيقا تأملية تجعل من الفن لحظة أساسية من لحظات المفهوم. وعليه فإن الحسم الفلسفي الحقيقي في مصير الاستطيقا ينبغي أن يمر ضرورة عبر مواجهة للخيارين التقليدين: إما كانط الذي حرم الاستطيقا من المفهوم ومن مطلب الحقيقة معًا. وإما هيغل الذي أخطأ في شأن الفن من فرط حرصه على المفهوم، إلى الحد الذي «ولدت فيه الاستطيقا» منذ أن صار الفن نفسه «شأنًا من شؤون الماضي»[1]. وإزاء مثل هذه «الإمية المشؤومة»[2] بوصفها «إمية هي للاستطيقا بمثابة القدر ما بين كونية محدودة ومبتذلة، وأحكام اعتباطية»، يبدو إذن «الوضع الخاص بالاستطيقا غير مشجع» بل آن الأوان لأن نعلن عن «شيخوخة الاستطيقا» نفسها[3]. وفي الحقيقة، إن حدث «بؤس الاستطيقا» الذي

(1) Hegel, ***Esthétique,*** vol. 1, op. cit. p. 26.

(2) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 493.

(3) Ibid. p. 462.

يوقعه أدورنو ههنا خير توقيع إنما ينتمي إلى الحدث الهائل الذي أدركه هيغل منذ إعلانه على «موت الفن». رب إعلان صار إلى المشكل الرئيسي الذي شغل رواد فلسفة الفن المعاصرة منذ بنيامين وهيدغر وأدورنو وصولًا إلى ليوتار ودريدا ونانسي ورنسيير. وقد عبّر روشليتز R. Rochlitz خير تعبير عن رواد نهاية الفن الذين ما كفوا عن التلويح بعد هيغل بتحطيم الهالة أو «الأورا» (l'aura) ونهاية فن القصص مع بنيامين (1939) أو نهاية الاستطيقا والدخول في عصر الأثر الفني مع هيدغر (1936) أو «بؤس الاستطيقا» (1970) مع أدورنو، أو موت الكاتب والكتاب والأثر الفني نفسه مع ليوتار ودريدا (1978)[1].

من أجل إنقاذ الاستطيقا في زمن مسكون بقلق مزعج إزاء إمكانية وجودها نفسه، يقرر أدورنو تجاوز كانط وهيغل معًا.

يقول: «في أيامنا هذه، ينبغي على الاستطيقا أن تضع نفسها ما وراء المجادلة بين كانط وهيغل. فالمفهوم الكانطي عن «شيء ما يمتع بشكله» هو مفهوم متقهقر بالنسبة إلى التجربة الاستطيقية، ولا يمكن أن يكون ساري المفعول مرة أخرى، وأن المذهب الهيغلي عن المضمون هو مذهب جد بسيط»[2].

إنّ أدورنو يراهن إذن فيما أبعد من الذوق الكانطي لمتفرج معزول، والمفهوم الهيغلي الذي «بقي سجين فلسفة التفكّر التي حاربها»[3] على بناء استطيقا في «حجم التيارات الطلائعية»[4]. وهي استطيقا إذ تمتنع عن مفهوم الذوق إنما تتخذ من الحقيقة جوهرًا للآثار الفنية نفسها. لذلك يعلن أدورنو قاعدة لتصوره للاستطيقا ما يلي: «إنّ استطيقا لا تتحرك في منظورية الحقيقة، تفشل في مهمتها وهي غالبًا ما تكون استطيقا مطبخية»[5]. ومن أجل ألّا يبقى الفن بضاعة، ينبغي حينئذ ألّا يبقى غريبًا

(1) R. Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin.* op. cit. pp. 174-175.

(2) Adorno, *Théorie esthétique,* op. cit. p. 493.

(3) Ibid.

(4) Ibid. p. 475.

(5) Ibid. p. 481.

عن المفهوم ضد أوهام الفن النيتشوية التي ارتدت به إلى أن يصير بعبارة أدورنو إلى «أحد متممات الحياة البرجوازية أثناء أوقات الفراغ»[1]، إنما يحرص أدورنو هنا على المصالحة بين الفن والمفهوم، من أجل الذهاب بالمفهوم الفلسفي «فيما أبعد من المفهوم نفسه»[2].

يتعلق الأمر تحديدًا بمحاربة أدورنو لفكرة نيتشوية استولت على دائرة الاستطيقا منذ بودلير وهي القائمة على إقصاء قاطع لكل المقاييس العقلية والمنطقية والإتيقية من دائرة الفن من أجل حصرها ضمن دائرة الوهم والكذب. كم يحتاج الفن إلى الفلسفة من أجل أن يحيا من جديد. ذاك هو الرهان الجوهري لنظرية استطيقية تريد من الاستطيقا أن تصير فلسفة، ومن «الفلسفة نفسها أن تصير استطيقا». ذلك أنّ الاستطيقا ليست فلسفة مطبقة بل هي فلسفية في ذاتها[3]. كيف تصير الاستطيقا إلى فلسفة؟ وحدها الإجابة عن مثل هذا السؤال كفيلة بضمان ما سماه جيمناز Jimenez بشرعية اللجوء إلى التفكر الفلسفي في الفن[4]. وهي شرعية ضرورية بالنسبة إلى كل من يراهن على الاستطيقا.

في زمن أعلنت **النظرية الاستطيقية** منذ البداية أنه زمن لم يعد فيه أي مكان للفن، حيث «صار بديهيًا أن كل ما هو عالق بالفن... ليس بديهيًا بذاته، حتى حقه في الوجود»[5]، يتعلق الأمر إذن مثلما يشخص ذلك نص «المقدمة الأولى» من هذا الكتاب، بتلازم جدلي وإشكالي متين ما بين تحول الفن إلى بضاعة، أي استيلاء العقل الأداتي عليه وتشيئته بوصفه مجرد مجال من مجالات الصناعة الثقافية من جهة، وبين فشل مقولات الاستطيقا التقليدية في إدراك مضمون الحقيقة

(1) Ibid. p. 466.

(2) Adorno, ***Dialectique négative.*** Paris, Payot, 1978, p. 20.

(3) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 135.

(4) M. Jimenez, ***Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative.*** Paris, Klincksieck, 1986, p. 49.

(5) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 15.

الخاص بالآثار الفنية من جهة أخرى. لقد ساهمت الاستطيقا التقليدية إذن في موت الفن مرتين: مرة حينما اختزل كانط الاستطيقا فيما تشير إليه الفقرة 9 من تحليلية الجميل من «**نقد ملكة الحكم**» بعبارة «كونية بلا مفهوم»[1]. إن كانط بذلك، ومن فرط حرصه على استقلالية الجميل عن الحق، قد حرم الفن من إمكانية التعبير عن حقيقة مغايرة قادرة على الصمود في وجه الحقيقة الوضعية لعقل اقترنت فيه المعرفة بالهيمنة. ومرة ثانية يموت «الفن» بالمعنى الحرفي للكلمة حينما قرر ذلك هيغل بنفسه مقحمًا إياه داخل تاريخ الروح بوصفه «تجليًا حسيًا للفكرة»[2].

وإزاء «بؤس الاستطيقا» الذي أصابها على أيادي آخر كبار المتفلسفة في الفن يعلن أدورنو ما يلي: «لقد كان هيغل وكانط آخر الفلاسفة الذين، ومتى تكلمنا بشكل صريح، كان بمقدورهم كتابة استطيقا عظيمة، من دون أن يفهما أي شيء في الفن»[3].

«إن الفن يطلب الحقيقة»[4]، وهو لذلك يحتاج إلى الفلسفة. لكن أي فلسفة إن لم تكن تلك التي تملك المفهوم من أجل الذهاب «فيما أبعد من المفهوم»[5]؟ لذلك بالضبط يعلن أدورنو أن الإنقاذ الوحيد للاستطيقا إنما هو فلسفي في جوهره. وهو معنى قوله: «يحتاج مضمون حقيقة أثرٍ فنيٍّ ما إلى الفلسفة. وإنها ضمنه فحسب تتقاطع الفلسفة حقًّا مع الفن أو هي تنطفئ داخله»[6].

من أجل أن يحيا الفن ثانية بعد إعلان هيغل عن موته، ينبغي عليه أن يجسد التفكّر، وأن يدفع به بعيدًا إلى الحد الذي «يكف فيه عن التحليق فوقه بوصفه أمرًا يعلو

(1) Kant, ***Critique de la faculté de juger***, op. cit. § 9, p. 978.
(2) Hegel, ***Esthétique***, vol. 1, op. cit.
(3) Adorno, ***Théorie esthétique***, op. cit. p. 463.
(4) Ibid. p. 390.
(5) Adorno, ***Dialectique négative***, op. cit. p. 20.
(6) Adorno, ***Théorie esthétique***, op. cit. p. 474.

أعلى من الظواهر وغريبًا عنها»[1]. لكن أي معنى للحقيقة التي يطلبها الفن في عصر صار فيه «الكل إلى اللاحق»[2]، وفشلت فيه جدلية التطابق الهيغلية بين العقل والواقع والظاهر والحقيقة والذات والموضوع؟ ههنا بالضبط تبدو لنا معالجة أدورنو معالجة كانطية جدًا. إذ يعتبر صراحة أن «النظرية الكانطية لقريبة جدًا من دائرة التفكير الحالي»[3] بالفن، وذلك تحديدًا ضد استطيقا هيغل نفسه. إن أدورنو يعلن إذن حرفيًا عن تفضيله لكانط على هيغل في المعاني التالية:

1 ـ إن كانط، بحسب تشخيص أدورنو، «لم يكن قد خاطر بنفسه، مثلما هو حال هيغل، بواسطة إثباتات غريبة عن الفن. وبالأحرى لقد منح (كانط) مجالًا أوسع لإمكانيات لاحقة حديثة على نحو جذري، أكثر مما فعل هيغل، هذا الذي واجه الفن بشجاعة أكبر»[4].

2 ـ «ينبغي علينا أن نحيي كانط لوعيه بمعضلة الموضوعية الاستطيقية وحكم الذوق»[5].

3 ـ إن كانط بتأكيده على المكونات الشكلية التي تكون لوحدها الفن، إنما «يشرّف على نحو أفضل مضمون الحقيقة أكثر مما فعله هيغل الذي يطلب مباشرة هذا المضمون لكنه لا يشتقه من الفن مباشرة»[6].

من أجل أن ندرك علّة استعادة أدورنو لاستيطقا كانط ضد هيغل، بوسعنا تجريب الأطروحة التالية: أنّ كانط قد أدرك حقيقة الفن أكثر من هيغل نفسه، ـ وهو عيب اتهم به كانط اتهامًا شديدًا على لسان هيغل وشوبنهاور معًا، ـ لأنه لم يخطئ تحديدًا في شأن مفهوم الرائع. رب مفهوم صار لدى أدورنو، وفي أفق

(1) Ibid.

(2) Adorno, ***Dialectique négative***, op. cit.

(3) Adorno, ***Théorie esthétique***, op. cit. p. 477.

(4) Ibid. p. 463.

(5) Ibid. p. 476.

(6) Ibid. p. 491.

استطيقا السلب، إلى مصير للاستطيقا نفسها. ففي حين تجرأ كانط على الاستيلاء الاستطيقي على فكرة الرائع بمنحه للطبيعة، أخطأ هيغل بإقصائه الجمال الطبيعي، مخطئًا بذلك في حق الفن وفي حق الإمكانات الكامنة في فكرة الرائع وفي حق الاستطيقا معًا[1]. منذ كانط إذن سوف يصير بوسعنا أن نحدد مجال الجميل في لغة أدورنو على النحو التالي:

«جميل على نحو فني كل ما يتخطى الهيمنة»[2]. **الفن ضد الهيمنة**: أي رهان وأي تعريف هذا الذي يدفع بالاستطيقا نحو أفق مغاير. إنه أفق استطيقا سالبة قادرة بقوة «السلب المتعين على أن تكون في حجم التيارات الطلائعية»[3]. وهي تيارات اتخذت تحديدًا من «القبح» و«اللاتناغم» والصدمة الجمالية «والميميزيس»، وجوهًا نموذجية للرائع الاستطيقي، وقد صار بفضل كانط وفي عبارات أدورنو نفسه، «المقاومة التي للذات ضد كل ما يفوق الاقتدار» البشري[4]. كيف بوسع المريع الاستطيقي الذي تدثّر منذ أدورنو بالقبيح، أن يتحول إلى «خاصية أساسية للفن الحديث»[5]؟ كيف يصير هذا المريع، في جلباب القبيح، إمكانية جوهرية، ولعلها الإمكانية الوحيدة، بحسب تصور أدورنو، لمقاومة الهيمنة الكامنة في مشروع الثقافة الغربية الحديثة؟

من أجل مواجهة «الهيمنة»، وقد امتدت إلى كل مساحة العقل في المجتمعات الحالية، يراهن أدورنو على **المفهوم** ثانية. لكن لن يتعلق الأمر بالمفهوم في المعنى الهيغلي للكلمة، ذاك الذي يتطابق مع الواقع ويبرره في آن. إننا بالأحرى قبالة وضعية إشكالية طريفة يضخها أدورنو في علاقة الفن بالمفهوم. رب علاقة تجعل «الفن يتناقض مع المفهوم بمقدار ما يتناقض مع الهيمنة، لكن من

---

(1) Ibid. p. 98.
(2) Ibid. p. 116.
(3) Ibid. p. 475.
(4) Ibid. p. 277.
(5) Ibid. p. 75.

أجل ذلك إنما هو محتاج مثل الفلسفة إلى مفاهيم»[1]. وفي الحقيقة إننا هنا إزاء شرعية الدفاع عن ضرب من المعقولية الاستطيقية، بوصفها الدرب الوحيد، لإنقاذ الاستطيقا والفن من أيديولوجيا البرجوازية، التي يسعدها أن يبقى الفن ضمن هامش من اللامعقولية، صالحًا للترفيه أو لتجميل الواجهة. إن أدورنو بدفاعه عن ضرورة إدخال المفهوم إلى حقل الاستطيقا، وتحويلها بالتالي إلى فلسفة أساسية ذات مضمون فعلي للحقيقة، إنما يكون من رواد الاستطيقا المعاصرة لما يسميه زيل Seel (1985) ومن بعده روشليتز (1992) **بالمعقولية الاستطيقية** ضد كل النيتشويين العدميين الذين يعتقدون أن الفن يفلت من العقل. وإن كان كانط قد أخطأ، بحسب أدورنو، حينما حرم الاستطيقا من عمل المفهوم، فإننا نعتقد أنّ هناك خيطًا فلسفيًّا خفيًّا بين اعتبار كانط الرائع على قرابة قصوى مع العقل، ودفاع أدورنو في «الفن السالب» عن ضرب من العقلانية المضادة للعقل الأداتي. وربما يكون بوسعنا القول بأنّ أدورنو قد أبصر جليًا بالمسكوت عنه في استيطقا كانط: أنّ الجميل بفقدانه للمفهوم لم يعد بوسعه أن يكون مستقبل الاستطيقا. وربما يكون الرائع (بكل المريع الذي فيه) لدى أدورنو هو مصير الفن وقدره في آن. وذاك أمر ليس ممكنًا إلّا منذ أن صار الفن «سلبًا متعينًا»، وصارت الآثار الفنية لا تصمم من أجل الذوق المطبخي، وإنما بوصفها «ردة فعل على الكارثة».

III ـــ وجوه الرائع: القبيح والميميزيس

1 ـ من تحطيم هالة الأثر الفني إلى مفهوم القبح:

إن استعادة أدورنو للرائع الكانطي، بوصفه أقرب أشكال المريع «إلى دائرة الفن الحالية»، غير ممكنة إلّا عبر المواجهة الفلسفية العتيدة التي كان عليه أن يقوم بها ضد أشكال أخرى من الرائع المعاصرة له. وينبغي أن نقف هنا بخاصة عند **الرائع الرومانسي** ذي النزعة اللاهوتية المهدوية لبنيامين الأول، تلك التي

(1) Ibid. p. 142.

ورثها هذا الأخير تحت ضرب من التأثر بالرومانسية الألمانية لغوته وهولدرين وشيلنغ.

حري بنا بادئ الأمر أن نعرّج على علاقة أدورنو ببنيامين بوصفه شرطًا جوهريًا لإدراك طبيعة الرائع/المريع الذي يخترق الاستطيقا السالبة ويغذيها على نحو كانطي. إن الأطروحة التي نسعى إلى اختبارها هنا هي التالية: إن أدورنو يفلت من المريع اللاهوتي لبنيامين الأول، وذلك باستعادته لقوّة السلب التي ضخّمها كانط في الرائع. أليس الرائع لدى كانط في جوهره «لذة سلبية»، ترعب الذات وتتعنف عليها، وتشعرها بحدودها إزاء ما ليس بوسع المخيلة تمثّله؟

وفي الحقيقة بوسعنا أن نميز هنا بين قراءتين لكتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط. إذ بوسعنا أن نفصل جيدًا ما بين القراءة الرومانسية التي تمتد عبر خط **العبقرية** و**إشكالية التعبير**، والقراءة ما بعد الحديثة التي استقرت بخاصة لدى ليوتار ودريدا ونانسي. ما بين **الرائع الرومانسي** الذي ولد من مفهوم العبقرية، أي من المرتبة الأولى التي منحها كانط للشاعر، بوصفه الأقدر على إبداع فن الرائع، مثلما بشرت به الفقرات 49 ـ 51 من كتاب 1790، **والمريع ما بعد الحديث** تتنزل الاستطيقا السالبة لأدورنو. إن أدورنو إنما يمنح ميدان الرائع امكانية للتحرر من الرومانسية، وذلك بفضل ما يسميه «بالنفي الاستطيقي» الكامن في الأثر الفني الجذري. إننا إذن لن ندرك مدى طرافة الاستطيقا السالبة لأدورنو بوصفها شكلًا من الاستعادة لاستطيقا الرائع الكانطية، إلّا عبر تحديد لطبيعة العلاقة التي جمعت بين رائع بنيامين الأول الرومانسي المهدوي، ومريع أدورنو الجدلي السالب. سوف نعتمد في تحليل العلاقة بين بنيامين وأدورنو أساسًا على أعمال روشليتز باعتباره أهم من اشتغل في أفق ضرب من المعقولية الجمالية الممكنة، داخل براديغم اللغة، على بنيامين بخاصة، وذلك ضمن كتاب له على أهمية قصوى بعنوان: «**الفن يفقد سحره. فلسفة بنيامين. (1992)**».

إن روشليتز يذهب إلى أن أدورنو إنما يلتقي مع بنيامين ويستأنف الاستطيقا

السالبة التي دشّنها هذا الأخير تحت راية «فقدان هالة الأثر الفني»[1]. فهو ينطلق في الحقيقة من «نفس الفكرة اللاهوتية لبنيامين حيث لا يفعل غير ترجمة حدوسها»[2]. إن أدورنو يتفق مع بنيامين على تشخيص واحد لأزمة الفن ـ إنه «ينتمي إلى الخط نفسه الذي افتتحه بنيامين تحت راية تحطيم هالة الأثر الفني»[3]. وإن بنيامين الأخير هو الذي «رسم الإطار الذي سوف تظهر ضمنه النظرية الاستطيقية لأدورنو»[4]. ولذلك إن أدورنو يتفق مع بنيامين في أن «الأثر الفني إنما هو في جوهره المطلب الأسمى للحقيقة والعدالة»[5]، ووفق عبارات روشليتز: «إن ما تسميه النظرية الاستطيقية بإنقاذ الظاهر إنما يتجاوب مع بنيامين الأخير، أي مع القضاء على هالة الأثر من طرف الصناعة الثقافية»[6]. غير أن أهم اختلاف بينهما يكمن في كيفية تشخيص كل منهما لانحطاط الثقافة الحديثة.

إذا كان أدورنو مع هوركايمر يتصور أن العالم قد سقط من جديد في بربرية

---

(1) علينا أن نقف هنا عند مفهوم «هالة الأثر الفني» (l'aura) من جهة ما هو المفهوم الأساسي في استطيقا بنيامين. ويبدو أنّ هذا المفهوم، الذي يعلن كتاب **«الأثر الفني في عصر الاستنساخ التقني»** (1935) عن تعريفه الرسمي، إنّما يعود ظهوره الأول إلى نص سابق تحت عنوان **«التاريخ الصغير لفن التصوير»**. يتعلق الأمر بصور كافكا الطفل، حيث يولد مفهوم «الهالة» في سياق من الأفول والغروب: «إنّ هذه الصورة، في حزنها العميق، تتناقض مع فن التصوير القديم: حيث لم يكن الناس لينظروا إلى العالم بعد، مثلما يفعل كافكا الصغير، نظرة الأسف علىٰ تخلي الآلهة عنهم. لقد كانت تحيط بهم هالة، مناخ ما حين تخترقه نظراتهم تمنحه ثراءً وأمنًا». ـ وفي كتاب **«الأثر الفني»** نحن نقرأ التعريف الطريف الذي يوقّعه بنيامين رسميًّا عن مفهوم الهالة: «ما هي الهالة على الوجه الأخصّ؟ إنّها نسيج متميّز من المكان والزمان: ظهور فريد لبعيد، مهما كان قريبًا» ـ من أجل فكرة أدقّ عن هذا المفهوم وما شهده من تحوّلات نظرية، انظر:

- R. Rochlitz, ***Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin.*** op. cit. pp.176 - 181, 193.

(2) Ibid. p. 312, note 155.

(3) Ibid. p. 240.

(4) Ibid. p. 256.

(5) Ibid. p. 255.

(6) Ibid. p. 193.

ما قبل تاريخية، وأن العقل التنويري قد حاد عن حلمه وتحول إلى أسطورة باردة تنشر التشيئة والهيمنة في كل مكان، وأن الفن هو آخر مواقع التحرر والمقاومة بعد فشل يوطوبيا الثورة الماركسية، فإن بنيامين لم يكن يعتقد أبدًا في «جدل العقل» من أجل فهم علة سقوط الغرب في الكارثة، بل وأكثر من ذلك لا يعتقد بنيامين أن مفهوم الحق الحديث قد حقق تقدمًا بالنسبة إلى الأسطورة إنما لا يعدو أن يكون نسيانًا لها. إن ما يفصل أدورنو عن بنيامين، وبخاصة منذ كتاب «جدل العقل» يكمن تحديدًا في الفرق بين القول بالتقدم الذي استحال إلى كارثة، والقول بأن الثقافة الحديثة إنما هي في جوهرها كارثة مستمرة. إن بنيامين إذن ينسب ويشكك في وعد العقل الحديث، بل لم يحدث له ـ وفق عبارة روشليتز ـ أن» أخذ هذا العقل مأخذ الجد أبدًا». مع بنيامين، لا مجال للقول بأي تقدم للعقل الحديث. إنما نحن في «كارثة مستمرة»[1]

ويبدو ها هنا روشليتز مدافعًا صراحة عن رأي أدورنو في العقل الحديث. ذلك أن القول بإمكانية وجود تقدم يعني الاعتراف بدولة الحق أي بما حققته الحداثة من مكاسب سياسية. وذلك ضد نموذج مهدوي ريبي خطير لا يعترف إلَّا بالكراهية والتعطش المرعب نحو الثأر والأمل في مجيء المهدي المنتظر الذي قد لا يأتي أبدًا. وعلينا أن ننبه هنا أن روشليتز، تلميذ هابرماس، إنما يجمع كل أقطاب الفكر اليهودي مثل بنيامين وشولام وارنست بلوخ وفرانز روزنزفايغ وأدورنو في مشروع واحد، يبدو أن فرويد قد حدد الإطار العام له حينما أعلن أن «مهمة اللاهوت اليهودي هي تجفيف مستنقع الغرب الحديث»[2] وهي عبارة يعيد تنشيطها بنيامين نفسه قائلًا عن كافكا «إنّ قصص كافكا تحدث في العالم وقد استحال إلى مستنقع»[3] ويبدو أن روشليتز نفسه قد التقط هذا الحدس من مؤلفات بنيامين نفسه. ومع فقدان العلاقة الأصلية مع التراث بسقوط الثقافة في سطحية

(1) Ibid. p. 160.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

الكتابة الصحفية، يعتبر بنيامين أن البديل هو كافكا بوصفه نموذجًا لاستعارة جوهرية للغة الأصلية، أو ما يسميه بنيامين الأول «بلغة الاسم الآدمي»[1].

إن سر اهتمام روشليتز ببنيامين تحديدًا، هو في اعتقادنا، أن «بنيامين قد أنجز على نحو ما المنعرج اللغوي للفلسفة»[2]، في حين لم يستطع أدورنو من فرط إصراره على عدم التضحية بمفهوم الذات هذا الأمر. إن روشليتز إنما يقدم عبر مقارنته هذه بين بنيامين وأدورنو تنضيدًا للاستطيقا تحت راية فلسفة التواصل لهابرماس. ومن هذه الجهة تحديدًا يبدو بنيامين، بحسب روشليتز أقرب إلى المنعرج اللغوي من أدورنو. وهنا يحلو لروشليتز أن يحيل على رأي هابرماس القاضي بأنه «كان على أدورنو أن يتحرر من براديغم الوعي وأن ينفتح على براديغم اللغة، لكنه لم يفعل بالرغم من أنه قد هُيئ لذلك على نحو ما». لكن قرابة بنيامين من براديغم اللغة، حيث بوسع الاستطيقا معه أن تنفتح على حقل التواصل لهابرماس، لا تشفع له كثيرًا، خاصة وأن نظريته في اللغة تبقى مريبة وخطرة لأنها تقوم في جوهرها على ما يسميه بنيامين بـ «التسمية الآدمية». ففي حين «يعطي أدورنو الفن مهامًا فلسفية» جوهرية[3]، بقي تصور بنيامين للفن على علاقة مريبة مع تصور لاهوتي مهدوي للتاريخ وبخاصة مع نظرية في اللغة قائمة على التسمية الآدمية، أو العودة إلى «الإدراك الأصيل للأسماء». مع أدورنو نشهد نقدًا جذريًا لدعاة الأصالة وبخاصة بنيامين وهيدغر. إن للفن مهامًّا فلسفية عليا، أكثر من أنه ذو مهامّ سياسية أو مهامّ لاهوتية.

إن القارئ لكتاب «**النظرية الاستطيقية**» لأدورنو بوسعه أن يقف على المسافة التي يرسمها أدورنو بين مفهومين: قدرة الأثر السالب على إرباك مجتمع الهيمنة، ومفهوم تحطيم هالة الأثر الفني، من أجل انتشار الفن بين الجماهير. رب مسافة لم

---

(1) Ibid. p. 10.

(2) Ibid. p. 29.

(3) R. Rochlitz, ***Subversion et subvention.*** Paris, Gallimard, 1994, p. 220.

يدركها، على ما يبدو، قارئ بنيامين اللامع روشليتز، أو هو بالأحرى لا يريد أن يفعل ذلك. إنه بجمعه بين بنيامين وأدورنو وباقي المفكرين اليهود يبقى تحت أثر نفوذ قراءة هابرماس لأدورنو في أفق يهودية مهدوية غير قادرة على الانفتاح على حلول موجبة إزاء المجتمع الحديث. في حين أن نصوص **النظرية الاستطيقية** تملك ضربًا من القدرة على الدفاع عن نفسها، بوصفها استطيقا تحرر الفن من أية نزعة قومية أو عرقية من أجل إنقاذ الإنسان من حضارة لاإنسانية إلى حد الكارثة[1].

وفي الحقيقة يتعلق الأمر أساسًا بمسألة هالة الأثر الفني، التي أعلن بنيامين عن تحطيمها منذ ظهور فن التصوير، تحديدًا وبالتالي منذ دخول الفن عصر الاستنساخ التقني. إن بنيامين ها هنا يتصور أن الفن خرج من أفق استطيقا الذات ودخل عصر التقنية، وهو إذ خسر قيمته الطقوسية وقداسته وأصالته، إنما يربح بذلك ما هو أهم وأجدى: أي انتشاره بين الجماهير. وبالتالي إن فقدان الفن لقداسته إنما هو حدث إيجابي، يدل في جوهره، على حد تأويل بنيامين له، على تسيّس الفن وتحوّله إلى طاقة ثورية لا بديل عنها.

لكن أدورنو وعلى عكس بنيامين يعلن في **النظرية الاستطيقية** على ضرورة تجاوز استطيقا **تحطيم هالة الأثر الفني** منبهًا إلى الأمر التالي: إن تحطيم هالة الأثر الفني لا تؤدي، مثلما يعتقد بنيامين، إلى انتشاره بين الجماهير، إنما تؤدي تحديدًا إلى «تحوله إلى قيمة للعرض وذلك في خدمة مسار التبادل التجاري»[2]. مع أدورنو نفهم أن الفن لم يفقد قداسته، من أجل أن يصبح له القدرة على التدخل السياسي

(1) ذاك هو الفرق بين قراءتي فالمار وروشليتز لجماليات أدورنو: فبالرغم من أنّهما يشتغلان في أفق نظرية التواصل كما رسمها هابرماس، فإن فالمار يقترح إمكانية انفتاح جماليات أدورنو عبر مفهوم «الميميزيس» على ما يسمّيه «تواصلًا بلا عنف». في حين أنّ روشليتز يزجّ بأدورنو وثلّة كبيرة من المفكّرين اليهود، في ما يسمّيه «المنعطف اللاهوتي للفكر». انظر:

- Albrecht Wellmer, «Vérité - apparence - réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité», in: R. Rochlitz, ***Théories esthétiques après Adorno,*** op. cit. p. 287.; R.Rochlitz, ***Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin.*** op. cit. p. 137.

(2) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 74.

المباشر في حياة الجماهير، إنما تحول إلى بضاعة من بضائع الصناعة الثقافية. ذاك هو المعنى الجوهري لنقد أدورنو لتصور بنيامين للأثر الفني في عصر الاستنساخ التقني. ويبدو لنا أن الأثر الفني مع أدورنو وضد بنيامين، لم يفقد تحديدًا قيمته الطقوسية أو هالته أو أصالته، بل إنما فقد مباشرةً علاقته البديهية ـ بالجمال ـ لم يعد الفن جميلًا ـ بل صار قبيحًا وحزينًا. لذلك بالضبط يتخذ مفهوم الرائع ـ وقد صار استطيقيًّا بفضل كانط ـ مكان أصالة الأثر الفني التي دافع عنها هيدغر وبنيامين في ذات الوقت. مع أدورنو يتحول الفن إذن من انفتاح على المعنى الأصيل للكينونة (هيدغر)، ومن انتشار سياسي بين الجماهير (بنيامين)، إلى الفن السالب، الذي يكفي أنه ومن جهة ماهيته نفسها، «سلب متعين». وذلك من أجل أن يوجد ومن أجل أن يربك نسق الهيمنة وأن يستبقي على إمكانيات البراكسيس معًا.

لم يفهم بنيامين إذًا، وفق قراءة أدورنو، كيف يصير الفن إلى ما يسميه نيتشه بالسياسة الكبرى نفسها. لن يصير الفن متسيسًا بتحوله إلى مادة للعرض أي إلى ملكية للجماهير. ذلك أن الفصل بين الأثر الفني **الهالي** والأثر الفني **التقني** يبدو فصلًا عقيمًا لأن ما بينهما من وحدة وتشابك إشكالي لم يقدر بنيامين على إدراكه[1]. إن الفن لم يفقد هالته، كما اعتقد بنيامين. لكن ما حدث تحديدًا أخطر من ذلك. لأن مفهوم **الهالة** قد وقع تحويله من مجال القداسة والأصالة إلى مجال الترفيه. لقد صار الفن في عصر التقنية إلى بضاعة. وذاك هو الأمر الذي يؤرق أدورنو. إن خطأ بنيامين هو اعتقاده في أن الأثر الفني الهالي لم يعد ممكنا. إن إسناده مفهوم الهالة إلى ماضٍ للفن لم يعد ممكنًا في عصر الاستنساخ التقني، هو بحسب رأي أدورنو، تصور قابل للنقد. وهنا ينفصل أدورنو على نحو قاطع عن استطيقا بنيامين. «إن الفن الخانع للبيروقراطية الحاكمة السافلة وغير المشرّفة، ليس أبدًا بفن محروم من الهالة»[2]. لقد وقع الاستيلاء على هالة الأثر الفني من طرف

---

(1) Ibid. pp. 58-59.

(2) Ibid. p. 431.

الصناعة الثقافية. لقد ارتدت الهالة من مجال المقدس إلى مجال الترفيه. وإن أدورنو يذهب في نقده لنظرية بنيامين حول هالة الأثر الفني إلى حد الاختصام العنيف معه. وهو ما يعبر عنه هذا النص الذي يعتبر أن بنيامين «بتماثله مع المتعنف، قد استولى على عجل على النزعة التاريخية التي تعيد الفن إلى مجال الغايات الأمبيريقية»[1]

2 ـ القبيح بوصفه خاصية أساسية في الفن الحديث:

إن مقولة القبح، التي ارتأينا أن تكون المفهوم النموذجي لجماليات ارتضت فكرة «الرائع» تقليدًا جوهريًا لها، ليس مجرد مفهوم استطيقي هجين. إنما يحتمل جذورًا عميقة داخل فلسفة أدورنو منذ **جدلية العقل** (1947) إلى **النظرية الاستيطيقية** (1970) مرورًا **بفلسفة الموسيقى الجديدة** (1949)، **والأخلاق الصغرى** (1951) **والجدلية السالبة** (1966). إن مفاهيم من قبيل التشيئة والهيمنة واللاإنساني وتشويه الحياة و«انحلال الذات» و«غيابها» هي التي تكاد تدفع بالفكر إلى ضرب من «التشكي من مجرى العالم». ففي عالم «لم تعد فيه الحياة سوى مظهر» بل «لم تعد فيه الحياة تحيا البتة»[2]، لا شيء يبقى غير «الحاجة إلى التعبير عن الألم، بوصفها شرط كل حقيقة». وأي ألم ذاك الذي من فرط ثقله على الذات، يصير إلى آخر ما تبقى منها، بل هو «أكثر الأشياء ذاتية»[3]

يقول أدورنو في كتاب **الجدلية السالبة**: «إن الفلسفة في الوضع التاريخي الحالي تجد انشغالها الحقيقي، حيث كان هيغل قد عبر عن عدم جدوى ذاك الأمر، متفقًا في ذلك مع التقليد الفلسفي، أي ضمن اللامفهومي والفردي والخصوصي، أي ضمن ما قد وقع إقصاؤه منذ أفلاطون بوصفه زائلًا وعديم الأهمية، وهو ما كان هيغل قد علق عليه لافتة الوجود الكسول»[4]

---

(1) Ibid.

(2) Adorno, ***Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée.*** Paris, Payot, 1983, p. 15.

(3) Adorno, ***Dialectique négative,*** op. cit. p. 22.

(4) Ibid. p. 15.

بهذا النص يعلن أدورنو صراحة عن البرنامج الحقيقي لفلسفته التي اتخذت على عاتقها إعادة الاعتبار لهذا الذي سماه هيغل بـ «الوجود الكسول». ولعلّه نعت بالكسول من فرط أنه يجمع كل معالم الوجود القبيح غير القابل للخضوع إلى غطرسة منطق التطابق بين العقل والواقع. كم أخطأت الفلسفة حينئذ في حق الزائل إرضاء لعنجهية العقل، وصلف المفهوم. وأي «كسل» في الزائل والصائر، غير القابل لتدجين الفلسفة ولا لوصاية صلف العقل وغطرسته! أيّهما «الكسول» حينئذ: أهو الزائل الذي ما انفك يفلت من قبضة النسق، أم هي الفلسفة التي ما انفكت تقصي من مجالها كل ما من شأنه أن يتمرد على سلطة مقولاتها المتخشّبة؟

مع أدورنو تقرر الفلسفة إذا تأهيل ما كان مقصيًّا في أصقاع ذاكرة العقل: من أجل أن يصير «اللامفهومي والفردي والخصوصي والزائل» إلى الخطة الجوهرية لجدلية سالبة تجعل من طاقة «السلب المتعين» الكامنة في الفن «شهادة وفضحًا للهيمنة»[1]. وحري بنا هنا أن نقف عند مفهوم **الاستطيقا السالبة** التي أثارت جدلًا فلسفيًّا بين المفكرين والشراح نحصيه كما يلي: إذا كان هانس روبرت جوس (1970)[2] وهابرماس (1986)[3] يعيبان بشدة على أدورنو هذا الطابع السالب المتطرف، فإنّ فالمار (1983)[4] وزيما (2002)[5] يعتبران الاستطيقا السالبة انفتاحًا على معنى مغاير للنقد بوسعه إنقاذ الميتافيزيقا والفن والعقل معًا. أما كريستوف مانك (1989)[6] فيرى في السلب الاستطيقي الذي افترعه أدورنو استباقًا

(1) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 79.

(2) H. R. Jauss, ***Pour une esthétique de la réception.*** Paris, Gallimard, 1978, pp. 135-172.

(3) J. Habermas, ***Discours philosophique de la modernité.*** Paris, Gallimard, 1988, pp. 128-155 ; ***Théorie de l'agir communicationnel.*** Tome I, Paris, Fayard, 1987, pp. 375- 377, 393-394.

(4) Albrecht Wellmer, «Vérité - apparence - réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité», in: R. Rochlitz, ***Théories esthétiques après Adorno,*** op. cit. pp. 249-288; «Critique radicale de la modernité versus théorie», in: ***Adorno et l'école de Francfort.*** Sous la direction de Mélika Welbani, Université de Tunis, tunis 2003, pp. 23-53.

(5) P. Zima, ***La négation esthétique,*** op. cit. pp. 133-177.

(6) Christophe Menke, ***La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida.*** Paris, Armand Colin, 1993.

على التفكيك ما بعد الحديث الذي سوف يصبح ضربًا ممّا يسميه مانك، «الاستطيقا المعممة». وأطروحة مارك جيمناز التي وقفت عند أهمّ ملامح الاستطيقا السالبة لدى أدورنو بوصفها نقدًا للحداثة[1] ذاك هو المعنى الجوهري لاختيار أدورنو درب الجدلية السالبة بوصفها على حد قراءة زيما إنما «ترتبط بالنفي الاستطيقي للنظام الرأسمالي»[2]

وفي الحقيقة يسعى أدورنو تحديدًا إلى تحرير الفلسفة، وبالتالي إلى تحرير الفن أيضًا من التقليد الهيغلي في الجدلية، أو هو بالأحرى «يطلب تحرير الجدلية من ماهيتها الموجبة»[3] ومن أجل انجاز استطيقا سالبة، كفيلة بالتفكّر في الفن المريع بكل معالمه القبيحة والزائلة والمتشذرة والمتألمة والحزينة، كان على أدورنو أن يجعل من الجدل «نفيًا جذريًا للمحايثة التاريخية الهيغلية والماركسية، والمسلمة الماركسية للوحدة بين النظر والعمل، وكذلك للأمل الثوري المرتبط بالدور التاريخي للبروليتاريا»[4] هكذا يحسم «عمل السلب» مع الوعي الفلسفي القديم لأدورنو. إننا إزاء منعرج استطيقي للجدلية السالبة»[5]، يكنّس بضربة واحدة التطابق الهيغلي والعقلانية الوضعية القائمة على هيمنة العقل الأداتي والماركسية التي صارت إلى أيديولوجيا. ولا شيء يسعف العقل الفلسفي غير استعارة طاقة النفي الجذرية الكامنة في مقولة القبح بوصفها تتضمن قيم تحرر لامتناهية. وذلك ما نعثر عليه ضمن هذه الجملة الفلسفية التي تعلن بعبارة أدورنو: «أن ما هو قبيح اجتماعيًا إنما يحرر قيمًا استطيقية قوية جدًا»[6]

لكن لماذا يلجأ أدورنو إلى تأهيل مقولة القبيح داخل أفق الجماليات

---

(1) Marc Jimenez, ***Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative,*** op. cit.

(2) P. Zima, ***La négation esthétique,*** op. cit. p. 25.

(3) Ibid. p. 26.

(4) Ibid. p. 133.

(5) Ibid.

(6) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 79.

الحديثة؟ الآن العالم صار قبيحًا بمقدار قبح المحرقة اليهودية إلى الحد الذي أعلنت في شذرات كتاب **«الأخلاق الصغرى»** على «نهاية كل موسيقى جميلة»[1]؟ أم إن وراء استطيقا القبح أكثر من مجرد دافع ديني يهودي؟

ههنا بالضبط وضد اعتراض هابرماس على أدورنو باعتبار أن الدافع الديني اليهودي لديه قد منعه من إمكانية تجاوز أفق فن «السلب المتعين»، سوف نجرب استفادة من جيمناز الأطروحة التالية: أن وراء استيطقا القبح «نقد للهيمنة»[2]، أي شكل من الهيمنة، مهما كان مصدرها ودوافعها وطبائعها. بل لنذهب أكثر في مهجة استطيقا أدورنو، ولنقل إن القبح بوصفه شكل «المريع» المناسب لاستطيقا سالبة هو «المقاومة»[3] التي للذات ضد كل أشكال الجبروت والطاغوت الزاحفة على مساحة الذات الحديثة. رب ذات صارت إلى مسرح للقساوة، أو كرنفال «للبضاعة المطلقة».

يقول أدورنو: «ينبغي على الفن أن يأخذ في حسبانه ما يشار إليه بوصفه قبيحًا، ليس أبدًا من أجل إدماجه أو تلطيفه أو التصالح معه، بل من أجل أن يفضح في القبيح نفسه العالم الذي صنعه، وأن يعيد إنتاج هذا العالم على صورته»[4].

لا يصلح الفن إذن لأي شكل من المصالحة مع قبح العالم سواء كان الأمر

---

(1) Adorno, ***Minima Moralia,*** op. cit.

(2) M. Jimenez, ***Adorno et la modernité.*** op. cit. p. 57.

(3) Cf. Omezine Meskini, «Art et résistance selon Adorno», in: ***Poïétique de l'existence. Stratégies contemporaines des arts.*** Textes réunis et introduits par Rachida Triki, Tunis, Editions SUNOMED, 2006, pp. 17-26.

(4) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 78.

ولكن هل أنّ الفن «يعيد إنتاج هذا العالم على صورته» أم يعوضه بعالم «من الصور» القبيحة؟ أين يكمن القبح: في العالم أم في الصور التي ننتجها عنه؟ ثم كيف لنا أن نصمد أمام العالم/الصورة القبيحة والصورة «الفاحشة» (obscène) والمحاربة. . . لا سيّما وأنّ «سلطان الصورة» أقوى من كلّ ما يمكن أن يحرّكنا من إرادة جمال؟ قارن:

- Cf. Rachida Triki, ***L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée,*** Paris, Philosopher Larousse, 2008, pp. 74 sq., 83 sq., 112 sq.

إدماجًا وتبريرًا على طريقة التطابق الهيغلي بين الواقع والحقيقة، أم تخفيفًا وترويحًا على طريقة «الأيديولوجيا البرجوازية». وهنا تحديدًا تشن استطيقا القبح لأدورنو حربًا لا هوادة فيها على واجهتين متناقضتين: إنه يحارب من جهة الأطروحة النقدية المادية التي تقول بأنه: «طالما وأن الواقع قبيح كفاية، فإنه ينبغي على الفن أن ينصرف إلى الجمال فحسب»[1]. وهو يحارب أيضًا من جهة أخرى الأيديولوجيا النازية القائمة على الشعار التالي: «بقدر ما نعذب الناس في الكهوف بقدر ما نحرص على إنقاذ الواجهة بأي ثمن»[2]. سوف يكتشف أدورنو «أن الفن يفضح الهيمنة. . وأنه، من عين الجهة، الشاهد الوحيد على ما هو مكبوت ومنفي من طرف هذه الهيمنة»[3]. ذلك هو الشعار الأساسي لاستطيقا أدورنو. ههنا تتخذ الجماليات من القبح قطبًا مضادًّا للجميل «الرأسمالي» و«الماركسي» على حد سواء. وأي «جمال» في أن يصير الجميل إلى وسيلة نازية «لإنقاذ ماء الوجه» أو لتجميل الوجود القبيح كفاية؟

لكن هل في التأهيل الاستطيقي للقبيح تجميد للجميل وإعلان عن أفوله مرة واحدة عن سماء الجماليات؟ وأي معنى حينئذ لجماليات القبح، أي لجماليات يأفل عنها الجمال كما أفلت أهلة القدامى عن سماء المحدثين؟ ـ ههنا لا تسعفنا نصوص أدورنو بقدر ما تدفع بنا إلى مفارقة محرجة قد لا نبرأ منها، ووفق تعبير جميل لفوكو إلّا «بخيبة أمل فلسفية». إن الأمر يتعلق تحديدًا بتراوح نصوص أدورنو، وبخاصة في أهم كتبه **النظرية الاستطيقية**، ما بين إجابتين متناقضتين: من جهة يعلن أدورنو عن انبثاق خاصية جديدة في الفن الحديث، تدفع بالاستطيقا إلى أخذها في الحسبان، وهي خاصية القبح. وهي لعمري خاصية ولدت على نحو قطعي مع «زهور الشر»، لبودلير، واللاتناغم في موسيقى شونبارغ. ومنذ ذلك الحين تعلقت همة الاستطيقا بما يسميه أدورنو بـ «جدلية القبيح»[4] التي لم يبق

(1) Ibid. pp. 78-79.

(2) Ibid. p. 79.

(3) Ibid.

(4) Ibid. p. 77.

فيها للجميل إلّا منزلة ثانوية. حيث كشف لنا الفن الحديث نفسه كيف «أن الجميل يولد في القبيح بدلًا عن العكس»[1]. ولكن، ومن جهة أخرى، يذهب أدورنو في أكثر من نص قاطع إلى الإعلان عن موت الجميل وأفوله عن سماء الاستطيقا مرة واحدة. وإلّا ماذا تعني عبارات موغلة في التشاؤم من جنس «لم يعد ثمّة من جميل، ذلك بأنّ الجميل لم يعد موجودًا»[2]. أو أن فكرة «الجمال... قد صارت إلى شيء فارغ»[3] أو لم يعد بإمكاننا الحديث عن «موسيقى فرحة»[4]. إن ما نسجله هنا إذن هو ضرب من التذبذب المحرج في شأن الإبقاء على الجميل على ساحة الجماليات أو إقصائه مرة واحدة، بوصفه تجميلًا وتأقلمًا وانسجامًا مع نسق المجتمعات الرأسمالية المتقدمة، حيث صار الفن إلى بضاعة وتحولت الاستطيقا إلى احتفالية بالكارثة الكبرى. رب تذبذب وإحراج إن كان ينم عن غضب دفين في قلب صاحبه، فهو لا ينم عن قصور في عقله بقدر ما هو علامة على أزمة مجتمع برمته أقصى الفن من أجل أن تزدهر الهيمنة.

لم يصلح الفن إذن؟ وماذا تبقى منه غير «الفن الحزين» المدفوع إلى أن يكون لاإنسانيًا أصلًا وذلك تحديدًا من أجل إنقاذ ما هو إنساني رأسًا؟ يقول أدورنو: «إن لاإنسانية الفن ينبغي أن تزايد على لاإنسانية العالم وذلك باسم ما هو إنساني»[5]. إزاء مثل هذه النصوص القائمة على التباس الفلسفة المورطة سلفًا بأزمة عميقة في الثقافة برمتها، لا مجال إلّا لاختصام بين قراء أدورنو وذهابهم مذاهب شتى: ففيهم من لا يزال يتشبث بإمكانية القول بالجميل في أفق فلسفة للمصالحة بين العقل والفن، والفن والمجتمع من أجل خلاص استطيقي للحداثة»[6]. وفيهم من يذهب إلى اعتبار أدورنو سليلًا لفاليري وملارمي دفاعًا عن

(1) Ibid. p. 81.

(2) Ibid. p. 84.

(3) Ibid. p. 355.

(4) Ibid. p. 67.

(5) Ibid. p. 141.

(6) Albrecht Wellmer, ***«Vérité - apparence - réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité»***, op. cit. p. 288.

مقولة «الجمال السالب» في اتجاه نفي استطيقي «للحداثة». ومنهم من يعتبر أدورنو هو أول من تجرأ على إخراج الجميل والإبقاء على المريع شكلًا وحيدًا للاستطيقا، الذي سوف يصبح مع ليوتار آخر مواقع الكتابة والفن والفلسفة، وذلك من أجل المقاومة عبر الشهادة على «اللاإنساني» سمة للعالم الحالي وقدرًا معًا (ليوتار).

إن أهم مقومات استطيقا القبح إذن هي محاربة ما ينعته أدورنو نفسه «بمفهوم المتعة الحقير»[1]. ففي مجتمع يرتدّ فيه الفن إلى مجرد «خاصية ثقافية متشيئة ومتخشبة» «ينبغي حسب قرار أدورنو إقصاء مفهوم المتعة الفنية»[2]. ذاك هو الأمر القطعي لاستطيقا تتخذ من «الرائع» الكانطي بوصفه باعثًا على الشعور بالاشمئزاز أو الذوق السلبي، منطلقًا فلسفيًا أساسيًا. وهو ما يعترف به أدورنو صراحة موقعًا انتماءه إلى خط «الرائع» الكانطي قائلًا: «إنه بوسعنا أن نعترض على مذهب المتعة الجمالية من خلال هذا المقطع من المذهب الكانطي في الرائع... إن السعادة التي توفرها لنا الآثار الفنية لن تكون على أقصى تقدير غير الشعور الذي تثيره فينا: أي القدرة على الصمود. وبمقدار ما ينطبق هذا الأمر على المجال الاستطيقي برمته بمقدار ما ينطبق أيضًا على الأثر الفني المخصوص»[3].

مع أدورنو وبعد كانط يصير الفن إذن، وقد استقر ضمن مجال «الرائع والمريع» إلى متعة بلا منفعة. غير أن الأمر يتعلق بتحول جذري من المتعة إلى القدرة ومن المنفعة إلى المواجهة والصمود. وبالتالي فإن استطيقا المريع تحت راية القبح لدى أدورنو، لا تسمح بالمتعة أصلًا. بل ما يثيره هذا الفن هو تحديدًا مشاعر سلبية من قبيل «الخوف الحقيقي والصدمة» بل هو «المقت» والنفور والاشمئزاز إلى حد «الغثيان». تلك هي بالضبط معاني «المريع» الكامن في كتابات كافكا بوصفه «أحد رواد الفن الطلائعي الجذري السلبي الحديث»[4].

(1) Adorno, *Théorie esthétique,* op. cit. p. 32.

(2) Ibid. p. 34.

(3) Ibid. p. 35.

(4) Ibid. p. 30.

إن ما يطلبه أدورنو تحديدًا هو «بناء مفهوم للحداثة في الفن» بوسعه أن يضمن ضربًا من التواشج بين «التفكر في الفن والنقد الجذري للمجتمع الرأسمالي». لذلك نراه يعتمد اعتمادًا رئيسيًّا على تنضيد مخصوص «للفن المريع»، أي ذاك الذي اتخذ من «السلب المتعين للمجتمع» ماهية له. وهو تنضيد يجعل من أشعار بودلير وموسيقى شونبارغ ومسرح بيكات وبراشت نماذج من الفن الطلائعي للنقد الجذري للحداثة. لقد فقد العالم عطره ولونه منذ بودلير وربما صار العالم منذ ذلك الوقت إلى سواد، ما دام اللون الأسود تصيّر بعد إلى لون الفن الجذري نفسه. هكذا إذن، كما يقول أدورنو: «صيغت الحداثة لأول مرة مع بودلير، وسريعًا ما اتخذت بعده طابع التعاسة. ذلك أن الجدة على قرابة قصوى مع الموت. وهو ما اتخذ مع بودلير ملامح شيطانية»[1]. لقد سقط العالم إذن في الشر منذ بودلير، ومنذ أن تحولت زهور الحداثة المستنيرة إلى «زهور للشر»، ماذا بوسع الفن حينئذ أن يفعل تجاه شر الحداثة غير «التطابق على نحو سلبي مع الطابع السلبي الحقيقي للوضع الاجتماعي»[2]. «**زهور الشر**»: أي عنوان شيطاني يفضح القبح والشر على نحو مريع! و«كيف يتحول الشر إلى زهرة»؟[3]. ولا يسعنا ها هنا إلَّا أن ننبه على مدى إعجاب أدورنو بالفضح الصارخ الذي أنجزته أشعار بودلير للحداثة إلى حد صارت فيه شبيهة عنده بـ «المرأة العاقر». وأي عاقر هي تلك «التي تعبر الإنسانية من خلالها عن رفضها لرغبة الحمل بأطفال جدد لأنه ليس بوسعها إلَّا أن تتنبأ لكل واحد منهم بما هو أدهى وأمر». أليست الحداثة، أي «الجديد غير الشكل البشري لكل الذين لم يولدوا بعد. . .»[4]؟

ذاك هو معنى المدح الذي نقرؤه في كتاب «**الأخلاق الصغرى**». يقول أدورنو مفتونًا: «لقد أشاد بودلير على حق بالمرأة العاقر». وأن الإنسانية إنما تعبر بذلك عن «أفول نسق يبدو أنه لم يعد بحاجة أبدًا إلى أعضائه»[5]. مع بودلير إذن

(1) Ibid. p. 42.

(2) Ibid.

(3) Adorno, ***Minima Moralia***, op. cit. p. 219.

(4) Ibid. p. 222.

(5) Ibid.

تفقد الحداثة أعضاءها الخاصة فتنحل وتتحطم تحت وقع «ذوق العدم»[1]. و«النفور» بوصفها «الأسلحة الخاصة» بعندليب الحياة الحديثة، أي ببودلير «بطل استطيقا الفن للفن». إنه من جعل من الفن «حقنا للسم... ضد قمع الحضارة»[2]. ومن فضائله القصوى اكتشافه للفن بوصفه «سلبًا متعينًا» وتوقيعه على نحو حاسم «لكارثة المعنى»[3]. غير أن الفن لن يكون سلبًا لبودلير على نحو تام وإلّا لما سقطت الاستطيقا في ضرب من الشيطانيات التافهة ومن التزهد الجمالي الذي لن يسعد به سوى من يسميهم بالنعت الواحد «كلاب فلسفة الثقافة»[4].

يعلن أدورنو إذن بأن «الطابع الشيطاني لأثر بودلير ينتهي إلى التفاهة والسذاجة»[5]. وفي الحقيقة فإن الاعتراض على بودلير إنما هو اعتراض جوهري على شعار الفن للفن الذي رفعه بودلير[6] ونظّر له بقوة فاليري، فماذا فعل هؤلاء للفن غير تحويل الجمال إلى «شيء فارغ»، وغير تنزيه الفن من دائرة الذنب في حق العالم الحالي. لذلك يعترض أدورنو على فاليري قائلًا: «لا أحد مثله قد أخطأ فعلًا في حق الفن، ذلك أن لا شيء في العالم (الحالي) بوسعه أن يتنزل خارج دائرة الشعور بالذنب»[7]. لا شيء يبرئ ذمة الفن ولا شيء يخفف عنه وطأة ذنوب هذا العصر. وإلّا تحولت استقلاليته إلى استقالة عن آلام الأفراد ومعاناتهم في مجتمع ينذر باندثار للثقافة وبسقوط وشيك في البربرية. لذلك ليس «هذا الزمان هو زمان التخلص من الفن»[8]، وإلّا لتحول سلوك الفن إلى شيء يماثل «أن يغلق المرء عينيه وأن يقضم على أسنانه»[9].

---

(1) Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit. p. 44.
(2) Ibid. p. 190.
(3) Ibid. p. 42.
(4) Ibid. p. 444.
(5) Ibid. p. 190.
(6) Ibid. p. 327.
(7) Ibid. p. 314.
(8) Ibid. p. 444.
(9) Ibid. p. 445.

ضد شعار الفن للفن يصير شعار استطيقا القبيح لدى أدورنو هو «الفن السالب» المسكون بالمفارقة المحرجة التالية: فلو تخلى هذا من جهة عن شيء ما من استقلاليته لسقط حتمًا في آليات المجتمع القائمة على تحويل كل شيء إلى بضاعة. لكنه من جهة أخرى لو بقي منطويًا حول نفسه، منغلقًا كما مونادة ليبنتز ومن دون نوافذ، لصار من الممكن أيضًا إدماجه، بوصفه مجالًا مسالمًا مثل بقية المجالات، داخل مساحة التجارة الثقافية ومنطق التشيئة والهيمنة. وربما لا أمل للفن في الخروج من هذا المأزق، لأن في الأمر مأزق المجتمع برمته، حيث «تتجلى ههنا شمولية المجتمع وكليانيته التي تبتلع كل شيء»[1].

لم يعد التناغم شعارًا لأحد اليوم. هكذا يشهد شونبارغ أحد أقطاب موسيقى استطيقا القبح، وصديق حميم لأدورنو، على نهاية مقولة التناغم في الموسيقى. بدلًا عن التناغم، صار الفن إذن منذ شونبارغ، هذا الذي لن يقدر أي مقياس على إنكار موسيقاه»[2]، مسكونًا «بالتوترات الحادة»، تلك التي بوسعها، إدخال الفوضى في العالم» بدلًا عن الانسجام. وهو ما كان أعلن عنه سلفًا كتاب «**الأخلاق الصغرى**» في الفقرة 143: «إن المهمة الحالية للفن هي إدخال الفوضى على النظام»[3].

ولكم عبّر أدورنو عن إعجابه التام بفن الموسيقى بعامة وبشونبارغ بخاصة إلى حد اعتباره أن المفهوم المحض والصارم للفن ربما لن ينبثق إلّا من الموسيقى، واعتبار اكتشاف «اللاتناغم» في الموسيقى مع شونبارغ هو الذي خوّل له إدماج مقولة القبيح ضمن مجال الاستطيقا. يقول: «إن اللاتناغم هو المقولة التقنية نفسها التي تدل على إدماج الفن لما تسميه الاستطيقا... بالقبيح»[4]. بل ومن أجل الذهاب أكثر في روع أدورنو لنقرأ هذا النص لأدورنو حول شونبارغ، الذي اعتبره فالمار قابلًا للسحب على كل الفن الطلائعي: يقول أدورنو في آخر

(1) Ibid. p. 328.

(2) Ibid. p. 71.

(3) Adorno, *Minima Moralia*, op. cit. p. 207.

(4) Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit. p. 74.

فصله حول «شونبارغ والتقدم» في كتابه «**فلسفة الموسيقى الجديدة**»: «لقد اتخذت (الموسيقى الجديدة) على عاتقها كل الظلمات وكل ذنوب العالم. وإنها لتجد كل سعادتها في الاعتراض بالتعاسة، وكل جمالها في امتناعها عن تجلي الجميل»[1].

شيئان إذن ما انفكا يثيران إعجاب أدورنو: اكتشاف الفن بوصفه «سلبًا متعينًا» مع بودلير، والإعلان عن اللاتناغم جوهرًا للموسيقى مع شونبارغ. تلك هي بعض من أسلحة استعملها أدورنو من أجل استطيقا تتخذ على عاتقها التعبير عن قبح العالم فضحًا له وشهادة عليه، متحررة في كل ذلك من الجميل التقليدي الذي صار إلى أيديولوجيا لتجميل «الحياة التي لم تعد تحيا». كيف بوسع الفن التعبير عن التعاسة والألم والحزن المخزنة في ذاكرة المجتمع الرأسمالي المعاصر؟ وبأي اللغات سوف ينطق هذا الفن؟ أليست اللغة نفسها تجميلًا وتأقلمًا وتواطؤًا مع بؤس العالم ومجتمع الهيمنة؟

3 ـ الميميزيس بوصفها لغة الفن:

يعتبر روشليتز أن مفهوم الميميزيس هو المفهوم المركزي الذي تنبني عليه كل فلسفة أدورنو. إذ أن أدورنو قد أدرك مبكرًا مع صديقه هوركايمر ومنذ كتاب «**جدل العقل** (1947)» أن الفن بوصفه الوريث الشرعي الوحيد لضرب من الميميزيس الضارب في القدم، هو الإمكانية المتبقية من أجل مصالحة العقل مع نفسه ومع الطبيعة ومع التاريخ البشري. أي مفهوم أعجمي ذاك الذي نصرّ على أن يحافظ على قدرة التعبير القصوى الكامنة فيه، وربما يكون هذا المفهوم مفهومًا عصيًّا على الترجمة. ولنقل إننا نختار أن نبقيه ههنا في وضعه اللغوي الخام بكل ما فيه من عفوية وبراءة وأصالة وقدم العبارة معًا.

وأدورنو نفسه قد أشاد في يوم ما بقوة الألفاظ الغريبة عن لغة ما وقدرتها على بث ضرب من الغيرية أو الغرابة أو تشويش النسق كما تفعل كل الآثار الفنية السالبة. غير أن الميميزيس ههنا لا يعني المحاكاة وليس له أية علاقة بالمحاكاة

(1) Adorno, ***Philosophie de la nouvelle musique***. Paris, Gallimard, 1958, p. 142.

في المعنى الأفلاطوني ولا في المعنى الأرسطي للكلمة. فالفن لا يحاكي الفكرة باقيًا في مرتبة بعيدة عن الحق مسافة محاكاة للمحاكاة/ مجرد نسخة أو ظل أو شبح لا روح فيه ولا حياة ولا حق ولا خير أصلًا (مثلما هو الحال لدى أفلاطون)... وميميزيس لا تحاكي فيها بويبزيس انفعالات البشر، وليس فيه أي ضرب لا من النسخ والمسخ للحقيقة ولا من التطهير لنفوس البشر الذين يتوقون إلى التشبه بالآلهة على قدر المستطاع. إن كان لا بد من محاكاة داخل الميميزيس فلن يكون الأمر حينئذ غير «محاكاة للهيمنة». إن الأمر يتعلق تحديدًا إذن بتشعب مفهوم الميميزيس وثرائه ولنقل بازدواجية دلالته التي تتجلى عل الأقل في معنيين يبدوان في الظاهر متناقضين. إن الميميزيس هو من جهة استحضار لضرب من الطفولة الأولى البدائية في تاريخ البشرية، وهو استحضار يتم تحديدًا عبر قدرة الفن على وراثة شرعية لكل ميدان الرمز بعد أفول السحر والأسطورة والعقيدة معًا. ومن جهة ثانية يصير الميميزيس شاهدًا على كل ما هو مقصي ومقموع ومكبوت في أصقاع العقل الأداتي الذي صار مع التنوير إلى أسطورة باردة تسعى إلى استئصال ما تعتبره لا معقولًا لكن دون جدوى.

يقول جيمناز، معبرًا عن هذه الدلالة المضاعفة لمفهوم الميميزيس لدى أدورنو: «إن إعادة ولادة الطبيعة في الفن تعني استحضارًا لذكرى العصر القديم ما قبل العقلي، أي إعادة ظهور للعنصر السحري في الفن... لكن اللحظة الميميتيقية هي أيضًا مكبوت الرأسمالية المتقدمة، ووصمة عار اللامعقول والأسطورة التي يسعى المجتمع إلى استئصالها لكنه لا يفعل غير إخفائها بلا جدوى»[1].

تظهر مقولة الميميزيس مبكرًا ومنذ كتاب «**جدل العقل**». لكن الطريف في ظهورها المبكر هذا هو اقترانها بظاهرة عجيبة كان هدف مشروع التنوير برمته هو إقصاؤها تمامًا من حيز العقل الحديث. وهو ما أعلن عنه هوركايمر وأدورنو منذ بداية الكتاب حيث «كان هدف مشروع التنوير هو تحرير العالم من السحر»[2].

---

(1) M. Jimenez, ***Adorno et la modernité,*** op. cit. pp. 216-217.

(2) M. Horkheimer, Th. Adorno, ***La dialectique de la raison.*** Paris, Gallimard, 1974, p. 21.

لكن لماذا حارب عقل التنوير السحر تحديدًا؟ ـ لأن السحر هو كل ما يفلت من هيمنة هذا العقل الحاسب الذي استعمل الهندسة والعدد من أجل السيطرة على الطبيعة ومعرفتها وتدجينها. غير أن ما حدث هو انقلاب العقل نفسه إلى أسطورة باردة، إلى صلف وأقنوم، إلى طاغية تنشر البربرية في كل مكان. وهو ما وقف عليه كتاب «**جدل العقل**» مزلزلًا من الداخل المشروع التنويري برمته. لكن أيّ مشروع للتنوير ذاك الذي استحال فيه العقل إلى «عقل كلياني»[1] من فرط أن يصير العدد إلى «قانون التنوير نفسه» بل وأكثر من ذلك «إن (هذا) العقل يسلك إزاء الأشياء مثلما يسلك الديكتاتوري إزاء البشر: إنه يعرفهم بمقدار ما بوسعه أن يدجنهم»[2]. لكم كان إنسان التنوير على وهم حينما «اعتقد أنه إنما يتحرر من الخوف حينما لم يعد هناك أي شيء غير معروف»[3]. وبالتالي أن «لا شيء ينبغي أن يبقى خارجًا (عن العقل)، لأن مجرد فكرة «الخارج» هي مصدر الرعب نفسه»[4]. لكن هل بتحرره من السحر والأسطورة تحرر إنسان التنوير وعقله من الخوف والرعب إزاء الطبيعة؟ يجيبنا أدورنو على نحو مثير: كلا لأن «هذا العقل هو تجذير للرعب الأسطوري»، بل هو نفسه «ميميزيس»[5]. وأي نوع من الميميزيس ذاك الذي لا يحاكي لا الحقيقة ولا الطبيعة بل هو، بعبارة مريعة لأدورنو، «ميميزيس الموت»[6].

إزاء فشل العقل في التصالح مع الطبيعة ومع الإنسان ومع نفسه، بتحوله إلى أداة للهيمنة وللتشيئة، يستعيد أدورنو إذن منذ ظهور كتاب **جدل العقل** (1947) الفن أفقًا لميميزيس للحياة. لقد أدرك أدورنو منذ هذا التاريخ الفن «هو آخر مواقع

---

(1) Ibid. p. 24.

(2) Ibid. p. 27.

(3) Ibid. p. 33.

(4) Ibid.

(5) Ibid. p. 70.

(6) Ibid.

الوحدة مع الحياة» وذلك بوصفه «سلوكـًا روحيًا للتكيف مع الحياة أو هو ميميزيس مروحنة»[1]. لكن كيف ومتى صار بالضبط بوسع الفن أن يحافظ جيدًا على إرث السحر؟[2]. يجيبنا أدورنو أن الأمر يتعلق بطبع جوهري في الأثر الفني نفسه بوصفه يكشف «مثل السحر البدائي عن الحدث الجديد المرعب»، هذا الحدث هو على وجه التحديد ما يسميه **جدل العقل** «تجلي الكلي ضمن الخصوصي»[3].

إننا هنا إزاء ما يشهد عليه التاريخ البشري نفسه من جدلية بين «الميميزيس والعقل»، وهي الجدلية التي، وفق عبارات روشليتز، تصل إلى حد التضاد بين العقل الأداتي المهيمن وجمال الموت، الذي يكاد يقضي على الإنسانية نفسها، وفن طلائعي يهبنا نموذج ميميزيس معقلن. إنه انطلاقًا من هذا التحليل لروشليتز نفهم علاقة الميميزيس بالفن الحديث وبإمكانية استطيقا سالبة قائمة على نقد للهيمنة بوصفها جوهرًا للمجتمعات الرأسمالية الحديثة. إن مفهوم الميميزيس إنما يعني حينئذ على وجه الدقة: «صورة سالبة للعالم الحديث، وقد تجلت عبر آثار فنية على درجة عليا من المعقولية التقنية، وقد وقع توجيهها نحو غايات غير أداتية بوصفها الرد الصحيح على عقل يتعامى على لا معقوليته الخاصة»[4]. إزاء هذا المصير اليائس للعقل وللثقافة الحديثة برمتها، ينتبه أدورنو مبكرًا إلى ضرورة إعادة توجيه الفلسفة وجهة مغايرة: لقد آن الأوان للكشف عن حقيقة التنوير. وتلك هي المهمة الأساسية للنقد الحقيقي. تنوير العقل أي تنبيهه على ما يحدق به من خطر تحوله إلى أداة هيمنة انقلبت ضد الجميع: ضد الذات وضد الطبيعة وضد الفلسفة نفسها. تذكير الذات بما في جوهرها من طبيعة: ذاك هو إذن معنى استعادة قوة الميميزيس المقموعة والمكبوتة المقصية من طرف العقل الحديث. لكن ذاك غير ممكن إلّا بإدماج

(1) Albrecht Wellmer, ***«Vérité - apparence - réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité»***, op. cit. p. 252.

(2) M. Horkheimer, Th. Adorno, ***La dialectique de la raison,*** op. cit. p. 36.

(3) Ibid.

(4) Rochlitz, **«Introduction» à:** ***Théories esthétiques après Adorno,*** op. cit. p. 11.

الميميزيس ضمن العقل نفسه، أي التوحيد بين العقل والميميزيس من أجل تحرير العقل من لا عقلانيته.

هو المشروع العام لكتاب «**الجدلية السالبة**». حيث نقرأ منذ البداية أن «ليس بوسع المفهوم أن يحيط بعلة ما كان قد كبته، أي الميميزيس، إلّا من خلال تملك شيء ما من ذلك داخل سلوكه الخاص»[1] كيف يصير بوسع الفن بوصفه آخر مواطن الميميزيس (أي المكبوت والمقصي والآخر)، أن ينجز الاستطيقا السالبة، التي تجد في «الفن بوصفه ميميزيسًا» توقيعًا لنهاية كل عقلانية، بوصفها جملة الوسائل التي تهيمن على الطبيعة؟

يصير الفن إذن مع **النظرية الاستطيقية** إلى «الملجأ الأخير للسلوك الميميتيقي»[2]، بل ربما يكون الفن قد استحال بعد،وفق عبارة عجيبة من جدل العقل إلى ضرب «من التدين المناضل» المناسب للعصور الحديثة[3] وإننا لنلمس كم كان أدورنو منذ البداية واعيًا بضرورة التحوير الجذري لمشروع كانط الأصلي. ههنا نتحول من شعار «رسم حدود العلم من أجل ترك مكان للعقيدة»، مثلما نادى به التصدير الثاني **لنقد العقل المحض**، إلى رهان أدورنو، القاضي بـ «رسم لحدود العقل من أجل ترك مكان للفن»[4] إن الأمر يتعلق في الحقيقة باستعادة أدورنو لمشروع شيلنغ أي «أن الفن يبدأ حينما تنتهي المعرفة لدى البشر»[5] ويبدو أن العالم البرجوازي لم يكن مهيأً إلّا نادرًا من أجل أن يضع ثقته في الفن. وهنا نستحضر كلمة لنيتشه، حيث بوسعها أن تجمع شعار كل المنعرج الاستطيقي للفلسفة: «إن الفن يزدهر حيثما تنهزم الديانات»[6]

---

(1) Adorno, ***Dialectique négative,*** op. cit. p. 20.

(2) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 85.

(3) Horkheimer, Th. Adorno, ***La dialectique de la raison.*** op. cit. p. 38.

(4) Horkheimer, Th. Adorno, ***La dialectique de la raison.*** op. cit. p. 36.

(5) Ibid.

(6) F. Nietzsche, ***Humain trop humain, I,*** op. cit. § 150.

إن الميميزيس هو في البدء لغة الفن الأصلية. لكن أي لغة تلك التي لا تنطق بأي لغة من لغات العالم الرسمية. إن ما بين اللغة والميميزيس تنبثق قوة التعبير بوصفها «المعيار المركزي حيث يسمح توترها للآثار الفنية بالكلام عبر حركة خرساء»[1]. إن الميمزيس لغة متوترة لذلك هو أكبر من الكلام وإن كان الميميزيس أخرسًا، لأنه صوت المقموع والمكبوت الذي بوسعه أن يذهب عبرها فيما أبعد من لغة التواصل نفسها. ههنا بالضبط، وحيث يتقاطع الميميزيس تقاطعًا عجيبًا مع أشكال «المريع» المعاصرة له، وبخاصة مفهوم «هالة الأثر الفني» لبنيامين، ونداء الأرض لهيدغر، ندرك كم كتب للمريع الكانطي أن يزهر ثانية وعلى نحو سعيد. رب فكرة كانطية للمريع لم يكن كانط نفسه واعيًا بالمدى البعيد الذي لها حينما أقر ذات مرة بأنه «مجرد ملحق لا أهمية استطيقية له». إن الميميزيس هو إذن ولادة لفكرة الرائع الكانطية مرتين:

1 ـ بوصفه ولادة للطبيعة في الفن. وبالتالي من جهة أن الميميزيس لدى أدورنو هو استعادة لرائع كانط الذي يولد تحديدًا في الطبيعة الخام، وذلك ضد احتقار هيغل للجمال الطبيعي مذنبًا بذلك في حق الفن وحق الاستطيقا معًا.

2 ـ بوصف الميميزيس مضادًا للتواصل، أي من جهة ما هو لغة لا مفهومية مضادة لمنطق النسق بعامة، سواء كان نسق معارف العقل النظري أم نسق المجتمع القائم في جوهره على هيمنة العقل الأداتي على دائرة الثقافة برمتها.

أما عن علاقة الميميزيس بالطبيعة فتتخذ بادئ ذي بدء شعارًا لها: «إن الفن لا يحاكي الطبيعة ولا الطبيعة الخصوصية إنما هو يحاكي الجمال الطبيعي في ذاته»[2]. لكن هذا الجمال الطبيعي ليس في الحقيقة سوى ما وضعته تحليلية الرائع الكانطية تحت راية «الطبيعة الخام». إن الأمر يتعلق إذن بعظمة الطبيعة أو بالأحرى بالعظمة المجردة للطبيعة. ولذلك يعرف أدورنو بمدى حصافة كانط قائلًا: «لقد كان كانط

(1) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 328.

(2) Ibid. p. 110.

محقًّا تمامًا حينما لاحظ أن ما كان رائعًا حقًّا ليس عظمة الحجم»[1] كم كان كانط يعشق الطبيعة إلى حد مقارنتها بالقانون الأخلاقي. رب عشق استحال في اعتقاد المعارضين له إلى ضرب من الانعكاس لجنون العظمة البرجوازي» أو «الهوس البرجوازي بالبطل»[2] غير أن أدورنو ينتصب مدافعًا عن كانط، مثمنًا روعة الطبيعة لديه: «غير أننا لم نر إلى حد الآن أن هذه اللحظة إزاء الطبيعة، إنما تهب المتفرج شيئًا ما مختلفًا تمامًا: شيئًا يحد من هيمنة البشر»[3]، إن الرائع في الطبيعة يتجلى إذن بوصفه مضادًا لهيمنة البشر بوصفه «رمزًا لما لم يوجد بعد» و«حنينًا إلى الوعد»[4]، بل إن مثل هذا التجلي للرائع ضمن الجمال الطبيعي إنما يستحيل إلى «أمثولة لهذا «الما بعد» الذي يتخطى مجتمع الهيمنة نفسه. وإن أدورنو ههنا هو الوريث الشرعي لعشق كانط للطبيعة، أي عشق ينتهي إلى «أن كل موضوع من موضوعات الطبيعة نشعر به على أنه جميل يتجلى وكأنه الموضوع الوحيد الذي بوسعه أن يكون جميلًا في الكون. إن هذا المسار ينقل إلى كل أثر فني»[5]

لكن على عكس كانط يعتبر أدورنو أن الذات، أمام الطبيعة، بعكس ما يتصور كانط، لا تدرك سموها بقدر ما تدرك ما هو طبيعي فيها. وفي هذه اللحظة تكون الذات جد منفعلة إلى حد الدموع أمام تجلي الرائع، إذ «تكسر ذكرى الطبيعة غطرسة الوعي بالذات»[6]

إزاء روعة الطبيعة تستيقظ الحرية من وعي الذات بأنها تحديدًا تشبه هذه الطبيعة نفسها. وتصدق حينئذ دموع فاوست لغوته الذي يكتب «إن دموعي تذرف. إن الأرض قد استعادتني». لذلك يكون «البحر أجمل من الكنائس»[7] (تلك جملة

(1) Ibid. p. 277.
(2) Ibid. p. 107.
(3) Ibid.
(4) Ibid. p. 111.
(5) Ibid. p. 107.
(6) Ibid. p. 382.
(7) Ibid. p. 100.

لفرلان) و«إن المدينة تحتل مكانًا جميلًا لكن ينقصها الجبل»[1]. تلك جمل يحلو لأدورنو نشرها في قلب **النظرية الاستطيقية**، التي تقوم في جوهرها على كوكبة فلسفية غريبة المزاج تولد تحديدًا من تشابه بين البشر والحيوان والمهرج.

يقول أدورنو: «إنه ضمن تشابه المهرجين مع الحيوانات يتجلى تشابه البشر مع القردة: إن الثلاثي حيوان ـ مجنون ـ مهرج هو أحد مقومات الفن»[2]. إن الميميزيس ليجمع إذن على نحو مثير ما بين الطبيعة في رمز الحيوان والتهريج في صورة الطفل البراء من العقل المحمل بعد بذكرى طفولة البشرية الأولى. وكل ذلك إنما يتم على نحو ميميتيقي رائع في عالم لم يتمكن منه بعد شبح التشيئة والهيمنة التي ينشرها العقل الأداتي منذ ادعاء الذات التنويرية إمكانية السيطرة على العالم والتقدم به نحو الأفضل. ذاك هو الرائع الذي أودعه كانط إلى الطبيعة الخام. وسماه أدورنو برائع الميميزيس.

يتعلق الأمر إذن لدى أدورنو باكتشاف ضرب من القرابة الحميمة ما بين الأطفال والمهرجين من جهة والفن والطبيعة من جهة أخرى. وعلى عكس ما يتصور العقل الحديث الذي عوض الطبيعة بالذات العارفة «لم يفلح الجنس البشري في التخلص على نحو تام من تشابهه مع الحيوانات، حيث كلما صار بوسعه وعلى نحو فجئي التصرف على ذلك الشبه، كلما صار مفعمًا بالسعادة، إن لغة الأطفال الصغار ولغة الحيوان تبدو واحدة»[3]. ويكتشف أدورنو إذن مع الميميزيس «أن القرابة بين الأطفال والمهرجين هي عين القرابة مع الفن، قرابة يرفضها لهم الكهول وهي أيضًا القرابة نفسها مع الحيوانات»[4]. وباستعادة الطبيعة في الفن وبإدماج الميميزيس ضمن أفق الاستطيقا السالبة، يسعى أدورنو إلى إنجاز ضرب من الأطروحة المضادة للعقلانية الأداتية بوصفها «عقلانية مشؤومة» لم تفعل غير تشويه الحياة والأفراد والطبيعة معًا. لقد اقترنت هيمنة العقل الأداتي على الطبيعة مع إقصاء الجمال الطبيعي من دائرة الاستطيقا. وهو إقصاء أدى بدوره إلى

(1) Ibid. p. 109.

(2) Ibid. p. 172.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

«موت الفن» وبالتالي «بؤس الاستطيقا» نفسها. لذلك تستعيد الاستطيقا السالبة الطبيعة في الفن والميميزيس لغة مضادة للغة التواصل الذي صار إلى تجارة وأيديولوجيا خادمة لبرجوازية النظام الرأسمالي المتقدم.

يقول جيمناز: «إن اللحظة الميميتيقية لحظة ارتدادية انكفائية، هي لحظة نكوص مضادة لحلم التقدم التنويري، لكنها لا تكون فحسب مضادة لعقلانية الأنوار بقدر ما تكون أيضًا ملتحمة بها نابعة منها إلى حد صار فيه الفن إلى لغز»[1]

لا مجال لحل اللغز، لغز الهيمنة التي تعرف جيدًا كيفية إنقاذ الواجهة، ولغز المقصي والمكبوت والمقموع والأبكم المدفون في أعماق الذاكرة التاريخية للمجتمع الرأسمالي، إلَّا متى استحال الفن إلى قوة للتعبير مضادة لأيديولوجيا لغة التواصل. ههنا يقوم توتر التعبير مواجهًا للتجميل الأيديولوجي لواجهة مجتمع التواصل. داخل استطيقا يكون فيها «الميميزيس هو المثل الأعلى للفن»[2] وحيث يجهد الفن نفسه من أجل تحويل لغة التواصل إلى لغة ميميتيقية»[3] تبدو الآثار الفنية آثارًا «معبرة». لكن أي معنى للتعبير ههنا؟ وأي تعبير مضاد رأسًا لكل تواصل؟

يتعلق الأمر إذن بانزياح جوهري يجريه أدورنو من خلال مقولة الميميزيس من اللغة إلى التعبير، ومن التواصل إلى التوتر والصدمة والحركة الخرساء، ذلك أن كل تواصل إنما هو تأقلم مع نسق المجتمع وتجميل له وتواطؤ معه. تلك هي مهمة الاستطيقا السالبة أي «العثور على المكبوت من خلال تمزيق الحجاب الذي يخفي عنا تناقضات المجتمع الثاوية في الأثر الفني نفسه»[4] ذاك أيضًا هو معنى الحاجة إلى الفلسفة بوصفها «تحليلًا محايثًا للآثار الفنية»، انغماسًا في الأثر والتحامًا به واختراقًا للجدار الأصم الأبكم الذي يقف بيننا وبينه، وبينه وبين عمل المفهوم، وبين الأثر والمجتمع القابع فيه على نحو سالب. هنا بالضبط نفهم لِمَ

(1) M. Jimenez, ***Adorno et la modernité,*** op. cit. p. 217.

(2) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 162.

(3) Ibid.

(4) M. Jimenez, ***Adorno et la modernité,*** op. cit. p. 217.

يرفض أدورنو نموذج التواصل، ويفضل نموذج التعبير، ذلك لأن الآثار الفنية تصير آثارًا «معبرة، لا حينما تتواصل مع الذات، إنما من غير الجهة التي تنبع فيها من التاريخ البدائي للذاتية»[1].

ومن أجل تحصين الفن من الأيديولوجيا ومن الزحف المرعب للتشيئة والهيمنة، فإن رفض التواصل شرط ضروري، لكنه لا يكفي البتة. بالتعبير تكشف الآثار الفنية إذن «على جروح المجتمع» وبالتعبير، يرسم الفن «التوترات الباطنية القوية»[2] المقموعة في الأصقاع الدفينة لمجتمع الكارثة.

لا وجود لميميزيس من دون ذات، تلك أطروحة أساسية من أطروحات استطيقا أدورنو، لأنه لا وجود للتعبير من دون ذات. لكن بأي ذات يتعلق الأمر؟ هل هي الذات الكوجيتو أم هي الذات العارفة أم هي ذات الوعي سواء كان وعيًا بالمطلق أم وعيًا بالعودة إلى الأشياء ذاتها؟ ـ لا شيء من هذه جميعًا.

يقول زيما: «إنه ضد الذات التنويرية التي تهيمن على الطبيعة، تقوم الذات الفنية على التصالح مع الرائع الطبيعي من خلال موقف ميميتيقي»[3]. إن المريع لا ينفي الذات لدى أدورنو، إنما يرجها ويصدمها ويوقظها من وعيها التعيس ويبعث فيها ضربًا جديدًا من الذاتية وذلك بفضل تجربة الرائع الفني»[4]، إننا مع جماليات أدورنو إزاء ولادة شكل جديد من الذات التي وقع تقويتها ودعمها ضد كارثة التشيئة التي أصابتها من بين أيادي كلاب الصناعة الثقافية. وهو ما ذهب إليه فلمار الذي يرى ضرورة أن تتحد العقلانية والميميزيس من أجل تحرير العقلانية من لا عقلانيتها[5].

وبالنسبة إلى أدورنو «إن ما أصاب كل الفكر الاستطيقي التقليدي من حماقة إنما

(1) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 163.

(2) Ibid. p. 63.

(3) P. Zima, ***La négation esthétique,*** op. cit. p. 151.

(4) Ibid.

(5) Albrecht Wellmer, **«Vérité - apparence - réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité»**, op. cit. p. 253.

مرده عدم إدراكه للجدلية العميقة ما بين العقلانية والميميزيس المحايثة لكل فن»[1] «حزن ـ فطاقة ـ فرغبة» بهذه الكوكبة يستحيل «التعبير إلى الوجه الأكمل للآثار الفنية»[2]، وأي تعبير في الفن ذلك الذي يشبه تمامًا وعلى نحو ميميتيقي عجيب «تعبير الأحياء» بوصفه «تعبيرًا عن الألم»[3] إن الآثار الفنية لا تحاكي انفعالات البشر ولا هي بخاصة محاكاة لانفعالات أصحابها، وهي ليست أبدًا نسخًا لأي شيء آخر غير نفسها، لذلك فهي «أشياء ذات قوة إضافية» (مع هيدغر) مضادة تمامًا لنزعة التشيئة والموضعة والهيمنة في حضارة مهددة باندثار الثقافة وسقوط البربرية لا يحاكي الميميزيس عند أدورنو أي شيء. لذلك تكمن كل قوته في تجاوزه للثنائية المتحجرة والعقيمة بين الذات والموضوع.

خاتمة:

لا شيء أكثر تعبيرًا من عيون الحيوانات، تلك التي منذ أن تنظر تبدي لنا أنها ليست بشرًا، وأنها بالتالي أقوى من التشيئة ومن الهيمنة ومن العقل الأداتي معًا. إن «الآثار الفنية لشبيهة ببكاء الأطفال» وإن «الكركدن ـ هذا الحيوان الأبكم ـ يبدو وكأنه يقول: أنا كركدن». فالآثار الفنية تعبر منذ أن توجد، أي هي تقلق النسق وتواجه الهيمنة بمجرد أن تنظر إلينا، ذلك «لأن التعبير هو نظرة الآثار الفنية»[4]

لكن التناقض الذي يقيمه أدورنو بين الميميزيس والتواصل الناجم على مراهنة استطيقا سالبة على مواجهة العقل الأداتي بكل تجليات التشيئة والهيمنة وتشويه الحياة والثقافة، جعل هذه الاستطيقا هدفًا لاعتراضات حادة من طرف هابرماس وياوس وكل الذين يشتغلون اليوم في أفق العقل التواصلي بعامة. وأهم

---

(1) Adorno, ***Théorie esthétique,*** op. cit. p. 85.

(2) Ibid. p. 161.

(3) Ibid. p. 160.

(4) Ibid. p. 163.

اعتراض يسجله هابرماس ضد أدورنو هو التالي: ليس بوسعنا أن ندمج الميميزيس إلّا حينما نتخلى عن براديغم فلسفة الوعي، أي عن براديغم الذات التي تتمثل الموضوعات ـ وذلك من أجل براديغم فلسفة اللغة والتفاهم البيذاتي والتواصلي ـ أي ينبغي التحول عن عقلانية معرفية أداتية نحو عقلانية تواصلية. لكن هابرماس يعترف بأن أدورنو كاد يقترب اقترابًا شديدًا من هذا التحول في البراديغم غير أنه لم يفعل[1]. وهو ما ذهب إليه ياوس منذ (1970) الذي يعيب على أدورنو حرمانه الفن من وظيفة التواصل. يقول ياوس: «إن استطيقا السلب تحرم الفن من وظيفة التواصل لأنها تعتقد أن في ذلك خدمة لمصالح الطبقات المهيمنة وتأقلمًا مع النظام القائم»[2]. ويقترح ضد أدورنو، أي ضد المراهنة على نوع من «**التنوير المضاد**»، المراهنة على **تنوير جديد**[3] تكون التجربة الاستطيقية أداة له.

(1) J. Habermas, ***Théorie de l'agir communicationnel. Tome I,*** op. cit. p. 394.

(2) H. R. Jauss, ***Pour une esthétique de la reception,*** op. cit. p. 142.

(3) عن إيضاح تاريخي ونقدي لأنواع التنوير في الفلسفة الغربية، راجع: صالح مصباح، «التنوير الكلاسيكي في تنوّعه وتاريخيّته: راديكاليًّا ومعتدلًا ومضادًّا»، ضمن: **المجلة التونسية للدراسات الفلسفية**، العدد 38-39، 2004-2005، صص 64-95.

الفصل الرابع

جماليات الرائع النصي
أو
دريدا و«الباررغون» الكانطي

«إنّ أهمّية دريدا تكمن. . . في خوصصة الرائع»

رورتي، عرضية، تهكّم، تضامن (الترجمة الفرنسية) ص 176

«إنّ إحدى المشاكل التي لم تجد حلاّ في الجماليات الحديثة (من كانط إلى دريدا) هو ذاك المتعلق بمعرفة ما إذا كان للفنّ مقابل مفهوميّ وما إذا كان يمكن تفسيره بواسطة المفاهيم.[. .] فقد عرّف كانط الجميل الطبيعي والفني بوصفه ظاهرة تمتع بلا مفهوم.[. .] هذا الحكم المقبول عادة من طرف الجماليات الجامعية قد وُضع من قبل دريدا موضع سؤال، حيث أكّد على تناقض ثاوٍ في صلب النقد الثالث لكانط. ففي الحقيقة في الرسم (1978)، هو قد حاول أن يبرهن على أنّ كانط أجهد نفسه لتطبيق تحليلية الأحكام المنطقية على تحليلية الأحكام الجمالية. إلّا أنّ هذا السعي إلى تأطير منطقي لا ينجح البتّة ضمن خطاب يعلن أنّ الإطار، الباررغون (parergon) هو ثانويّ في الفن».

بيار زيما، التفكيك. عرض نقدي

(باريس: المطبوعات الجامعية الفرنسية، 1994) صص8 ـ 10

«إنّ التفكيك يقرأ السرد بوصفه رائعًا نصيًّا» هوغ سيلفرمان

تقديم: دريدا أمام هابرماس ورورتي: أو خوصصة الرائع

يعتبر هابرماس في كتابه **الخطاب الفلسفي للحداثة** (1985) أنّ هناك قرابةً حميمة تجمع بين دريدا وأدورنو، بوصفهما يجيبان معًا على مشكل واحد، ألا وهو: كيف ننجز النقد الجذري للعقل باعتباره ذاتًا متسلطة، ولكن عبر اللجوء إلى نفس وسائل هذا العقل؟

يقول هابرماس: «بوسعنا أن نفهم «الجدلية السالبة» لأدورنو «والتفكيك» لدريدا بوصفهما إجابات مختلفة على مشكل واحد. إن النقد الذاتي الشامل للعقل يتورط بتناقض إنجازي؛ إنه لا يستطيع إقناع العقل المتمركز حول الذات إلّا عبر اللجوء إلى نفس وسائل هذا العقل»[1].

لكن من أجل فهم ما الذي حدث تحديدًا ضمن الخطاب الفلسفي للحداثة من جراء هذا «التناقض الإنجازي»، يسارع هابرماس إلى تعميم هذا الأمر على كل الذين انخرطوا بشكل ما تحت راية الحداثة سواء من أجل تجذيرها (أدورنو) أو من أجل التحرر منها بالإفلات من ميتافيزيقا الذات وركوب براديغم اللغة (هيدغر وفيتغنشتاين). لذلك يعرج هابرماس على هيدغر، باعتبار أنّ دريدا تلميذه والممثل النموذجي له في فرنسا. ذلك أن هيدغر قد نجح في الاحتماء من هذا التناقض الإنجازي، وذلك خلافًا لفيتغنشتاين الأول، عبر اللجوء إلى ما سماه هابرماس بـ«الأعالي المضيئة لقول خاص ذي طابع خفي يفلت من حدود اللغة الخطابية»[2]. وعلى العكس من هيدغر الذي اخترع شكل اللغة الكفيل بتحرره من خطاب العقل الحديث، فإن فيتغنشتاين الأول، وفق موقف هابرماس، قد انسحب معتزلًا للخطاب نفسه ومنخرطًا في ضرب من «التأمل الصامت لمتصوّف حالم مهذار»[3].

كيف انحاز النقد الجذري للعقل الحديث دون استعمال نفس وسائل هذا

---

(1) J. Habermas, ***Le discours philosophique de la modernité***, op. cit. p. 219.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

العقل؟ إذا كان أقطاب براديغم اللغة، من قبيل هيدغر وفيتغنشتاين، قد حاولا الإفلات من هذه المفارقة، كلٌّ على طريقته، فإنّ الأمر لم يكن كذلك بالنسبة إلى أدورنو ودريدا. ذلك أن أدورنو قد تمسك بهذا المشكل واعتبره إمكانية جوهرية للانخراط في «الجدلية السالبة»، تلك التي تضطلع على نحو نقدي جذري بهذا التناقض للعقل مع ذاته. ههنا لا ينفك الجدل السالب يعمل كشف وفضح آليات الهيمنة والقمع الكامنة في هذا العقل نفسه. لذلك اتخذ أدورنو من التجربة الاستطيقية، التي صارت ممكنة في الآثار الفنية الطلائعية السالبة، منقذًا للعقل وفرصة لولادة استطيقية لذات جماعية مقاومة لكل أشكال تشويه حياة الأفراد وقمعهم. لكن دريدا ليس بوسعه، حسب ما يقر به هابرماس، «أن يتقاسم الثقة المتبقية لأدورنو، التي سمحت له بها الاستطيقا، في عقل مرتبك، مقصي من مجالات الفلسفة وبالتالي في عقل صار طوباويًا»[1] وبالإضافة إلى ذلك «لا يعتقد دريدا أنّ هيدغر، الذي يستعمل المفاهيم الميتافيزيقية من أجل محوها، قد أفلت فعلًا من الضغوطات المفهومية لفلسفة الذات»[2] إن دريدا وإنْ كان قد سار على نفس الدرب الذي سار عليه هيدغر، أي «نقد الميتافيزيقا»، فإنّه يتناقض تناقضًا شديدًا مع حركة العودة إلى الأصول والأعماق الهيدغرية. وهنا بالضبط تكمن «القرابة» بين أدورنو ودريدا التي استحقت اهتمام هابرماس.

يقول صاحب **الخطاب الفلسفي للحداثة**: «إنّ أدورنو ودريدا يملكان حساسية مماثلة ضد النماذج المغلقة، الشمولية، التي تقحم كل شيء، وبخاصة كل ما يبدو بوصفه عضويًا داخل الأثر الفني. هكذا يشدّد كل منهما على أولوية الأمثولي على الرمزي، وأولوية الكناية على المجاز، والرومنسي على الكلاسيكي. كل منهما يستعمل الشذرة كشكل للتمثل ويلقي بالريبة على كل نسق»[3]

يلتقي إذًا دريدا مع أدورنو في أهم أساليب النقد الجذري للميتافيزيقا بتنشيط

(1) Ibid. p. 220.

(2) Ibid.

(3) Ibid. p. 221.

الفن والشذرة والأمثولة وكل أساليب الرومنسية ضد الذات والعقل والنسق. إنهما يلتقيان بذلك فيما يسميه هابرماس، بتسمية مريبة، «التطرف السالب»[1] الذي لا يعثر عما هو جوهري إلّا فيما هو ثانوي وهامشي ومدمّر. بل وأكثر من ذلك يصل تهجم هابرماس على دريدا وأدورنو إلى حد نعتهم بـ «ضرب من التعصّب»[2] التي تكشف حيثما حلت عن المنسوخ والثانوي والهامشي، وهي قدرية تتقاطع فيها «مادية» فلسفة أدورنو و«العمل التدميري للتفكيك» معًا.

إن أهم ما نخرج به من هذا التنزيل الذي يقصده هابرماس لدريدا ضمن خط المتمردين على الحداثة، وهو تنزيل لا يخلو كما سوف نرى لاحقًا من مكر العقل التواصلي، هي إذًا الأفكار التالية التي نعتبرها خط عبور أساسيًّا ينقلنا من قبيح الاستطيقا السالبة لأدورنو، إلى «باررغون» التفكيك لدريدا:

1 ـ إن دريدا لا يكتفي لا بالجدلية السالبة لأدورنو ولا بالنقد الهيدغري للميتافيزيقا. فالأول يبقى سجين الجدلية كنزعة قدرية للعقل. أما الثاني فتراه منشغلًا بصنمية مسألة الأصل التي تتميز بها الميتافيزيقا. لكن دريدا يريد أن يربك النسقين معًا. فهو لن يرضى على الجدلية السالبة التي لا تزال على ثقة في عقل منهوك متعب منذ نيتشه، لأنها جدلية لا تزال تحافظ على براديغم الذات مقتصرة على إنعاشه بالاستطيقا. أما عن الأنطولوجيا الأساسية لهيدغر فلن تكون أكثر حظًّا، لأنها من فرط هوسها بمسألة الأصل لم تفلح في الخروج من تاريخ الميتافيزيقا.

2 ـ إذا كان أدورنو إذن يلجأ إلى الأثر الفني السالب من أجل إنعاش العقل بالفن، مرتقيًا بالاستطيقا إلى مقام الفلسفة الأولى، فإنّه إنما يشترك، رغم علاقته الفلسفية المتوترة به، مع هيدغر في منح الأثر الفني مهمة النهوض بالحقيقة وحدوثها حدوثًا فعليًّا. إلّا أنه يبدو من تشخيص هابرماس نفسه، أن دريدا يتخذ لنفسه دربًا مغايرًا. إنه يعامل الأعمال الفلسفية على أنها جميعًا أعمال أدبية،

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

محوّلًا ابتداءً من هذا التاريخ نقد الميتافيزيقا إلى ضرب من النقد الأدبي المعمّم، متحررًا من استطيقا أدورنو القائمة على مفهوم الذات، ومن مسألة أصل الأثر الفني التي حبست الفن ضمن ما سماه هيدغر بالدور الهرمينوطيقي.

فدريدا إنما يستبدل الاستطيقا والهرمينوطيقا بالخطابة بوصفها حسب قراءة هابرماس الدلالة الأولى للتفكيك نفسه. وهنا حري بنا التوقف قليلًا عند الفرضيات الثلاثة التي يحصيها هابرماس من أجل تعريف مفهوم التفكيك لدى دريدا، وهي التالية: «1 ـ ليس النقد الادبي أولًا مشروعًا علميًا، بل هو يخضع لنفس المقاييس الخطابية التي تخضع لها موضوعاته الأدبية. 2 ـ ما دام ليس هناك فرق جنسي بين الفلسفة والأدب، من الممكن استخراج مضامين النصوص الفلسفية انطلاقًا من نقد على نمط أدبي. 3 ـ إن أولوية الخطابة على المنطق تعني أن الخطابة تملك مهارة شاملة من أجل الحكم على الخصائص العامة لجملة نصية تتضمن كل شيء..»[1].

إن دريدا باتخاذه الخطابة طريقًا للتعامل مع نصوص الميتافيزيقا وكأنها تخضع لنفس مقاييس النقد الأدبي، إنما ينتمي إذًا، وبالرغم من محاولة الإفلات من الاستطيقا ومن أنطولوجيا الأثر الفني، إلى نفس الخط الذي افتتحه نيتشه تحت راية ما يسميه نيتشه الأول «ميتافيزيقا الفن». وهنا تحديدًا بوسعنا أن نفهم مكر هابرماس في حشر دريدا مع أدورنو وهيدغر ضمن نفس المفارقة ونفس المشكل ونفس التناقض الإنجازي. لم يفلت أي من هؤلاء المتمردين على العقل الحديث، حسب حارس الحداثة ما بعد الميتافيزيقي، من براديغم الذات نفسه. والمعروف ههنا أن هابرماس يعترض على كل هؤلاء الذين ركبوا المنعرج الاستطيقي للفلسفة مقترحين بذلك حلولًا جمالية أو شعرية أو أدبية لمشاكل الخطاب الفلسفي للحداثة. ضد دريدا، الذي «لا يفلت إطلاقًا هو أيضًا من ضغوطات البراديغم الخاص بفلسفة الذات»[2]، يصرح هابرماس بأنّ الفلسفة منذ أن صارت مع التفكيك إلى نقد أدبي، قد فقدت جديتها ونجاعتها معًا.

---

(1) Ibid. p. 227.

(2) Ibid. p. 197.

يقول هابرماس: «إن التفكير الفلسفي وقد تحرر من واجب حل المشاكل ـ مثلما يوصي بذلك دريدا ـ وحوّل وجهته نحو غايات للنقد الأدبي، لم يقع حرمانه من جدّيته فحسب إنما حرم أيضًا من إنتاجيته ومن نجاعته»[1]. إنّه تهجم واضح من هابرماس ضد دريدا، السليل الهجين لضرب من القرابة المريبة بين أدورنو وهيدغر. إنهم، وفق عبارات هابرماس، «هؤلاء الثلاثة جميعًا يتناقشون وكأنهم لا زالوا يعيشون، بالطريقة نفسها التي كانت للجيل الأول من تلاميذ هيغل، إنهم لا زالوا يناقشون تحت ظلّ «آخر» فيلسوف؛ هذه المفاهيم «القوية» من جهة النظرية والحقيقة والنسق التي تنتمي رغم ذلك إلى ماض مسنّ يقدّر عمره بمائة وخمسين سنة..»[2].

وفي الحقيقة يبدو أنّ معركة هابرماس مع دريدا لا تقف عند الحدود بين الحل الإتيقي والحل الأدبي لمشاكل العقل الحديث، وذلك منذ أن وجّه هابرماس صراحة نقده لدريدا نحو ملف الانتماء الديني بوصفه مفكرًا يهوديًا، مازجًا منذئذ بين الفلسفة والمعارك الأيديولوجية. هكذا يقرر هابرماس أن يحشر بدريدا ضمن ما يسميه «بالتصوف اليهودي الذي وعلى خلاف الوثنية الجديدة، لا يسعى إلى الصعود فيما أبعد من بدايات التوحيد، أي فيما أبعد من تراث ينشغل بآثار الكتابة الإلٰهية الضائعة والتي تنتشر عبر التفسير الهرطوقي للكتابات (المقدسة)»[3].

سوف يرد دريدا على طريقة هابرماس في حشره داخل تاريخ اللوغوس الغربي وداخل لاهوته القائم على أجهزة التواصل والخطاب منذ اكتشاف العلامة إلى إتيقا النقاش لصاحبها هابرماس. ولكن أي إتيقا وأي نقاش ذاك الذي يفتقر بالأحرى إلى ما يسميه دريدا بإتيقا القراءة، حيث يعيب دريدا على داعية إتيقا التواصل أنّه يريد النقاش مع الآخرين دون قراءة من يناقشهم ودون الإحالة إطلاقًا على كتاباتهم. ففي نصوص نشرها دريدا تحت عنوان إنجليزي هو «limited Inc»، وهي النصوص التي يرد فيها فيلسوف التفكيك على نظرية الأفعال اللغوية لجون سورل John Searle، نحن نعثر، ضمن أحد الهوامش المطولة التي

(1) Ibid. p. 247.

(2) Ibid. p. 247, note.

(3) Ibid. p. 215.

استغرقت مدى ثلاث صفحات، على ردّه على هابرماس، حيث يظهر خطاب فيلسوف الفعل التواصلي، في عبارات غاضبة لدريدا، بوصفه «النموذج الأكثر كثافة والأحدث.. الذي يبرهن على خلط وسوء فهم» ناجمين عن «عدم قراءة نصوصـ(ه) وعدم الإحالة عليها»[1].

ويصرّح دريدا ضد هابرماس بأنّ التفكيك لا يخلط بين المفهوم والمجاز ولا بين الفلسفة والخطابة.

يقول: «لم أقم أبدًا بالخلط بين المفهوم والمجاز... لكني حاولت دومًا أن أفكّك مفهوم المجاز نفسه.. وأقترح منطقًا آخر للعلاقات بين المفهوم والمجاز.. إن التفكيك الذي مارسته كان دومًا غريبًا عن الخطابوية التي، مثلما ينصّ على ذلك اسمها، بوسعها أن تستحيل إلى شكل آخر من مركزية اللوغوس»[2].

وينبّه دريدا إلى أنّ التفكيك ليس نقدًا أدبيًا، وأنّه ليس هناك فيه أية أولوية للخطابة؛ بل إنّ كلام هابرماس ليس صحيحًا، ولم يكن حكمه على التفكيك إلّا ناتجًا عن افتقار هابرماس إلى إتيقا القراءة المناسبة. إنّ أشدّ ما يغضب دريدا هو عدم إحالة هابرماس على أيّ من نصوصه وعلى امتداد فصل كامل على امتداد سبع وخمسين صفحة (في الترجمة الفرنسية) مخصص تحديدًا، وتحت عنوان مغرض وماكر، لدريدا، بوصفه لا يعدو أن يكون سوى ضرب من المزايدة على «المزايدة على فلسفة الأصل الزمانوي» أي مجرد مزايدة على فلسفة هيدغر[3].

ضد اختزال ظالم للتفكيك إلى مجرد أسلوب في النقد الأدبي قائم على أولوية الخطابة على الفلسفة، يشدد دريدا على ضرورة فضح سياسة خطيرة جدًّا وراء فلسفات التواصل والنقاش التي تعفي نفسها بالرغم من كل ادعاءاتها، من مشقة سماع الآخر أو قراءته أو الإحالة عليه. دعاة التواصل، هؤلاء «الدغمائيون»

(1) J. Derrida, ***Limited Inc.*** Présentation et traduction par Elisabeth Weber. Paris, Galilée, 1990, note p. 244.

(2) Ibid.

(3) J. Habermas, ***Le discours...*** op. cit. p. 191.

المحتمون بالقواعد والحدود، والذين يخشون التفكيك خشيتهم من سماع خطاب مغاير وصوت لا يتناغم مع قواعد «الجماعة المثالية للتواصل»[1].

يقول دريدا: «.. من أجل التشديد على وضعية مؤسفة نموذجية وسياسيًّا خطيرة جدًّا... إنهم أولئك الفلاسفة الذين يدعون التواصل والحوار والاتفاق.. إنهم أولئك الذين يعفون أنفسهم من قراءة الآخر وسماعه بانتباه، أولئك الذين يبرهنون على تسرع وعلى دغمائية، فهم لا يحترمون البتة القواعد الأوّلية للفيلولوجيا وللتأويل، ويخلطون بين العلم والثرثرة، وكأنهم لا يملكون حتى ذوق التواصل، أو بالأحرى كأنهم يخافونه في واقع الأمر. ممّ يخافون ولماذا؟ ذاك هو السؤال الحقيقي. ما الذي يحدث الآن، وبخاصة حول التفكيك، من أجل تفسير هذا الخوف وتلك الدغمائية؟.... وترى هؤلاء يسمحون لأنفسهم بالخلط بين كل شيء على النحو الأكثر تسلّطًا. إنهم يتجرّؤون حتى على اتهام الخصم، مثلما هو حال هابرماس الذي تجرأ على ذلك. في حقي (باتهامي) «بالتناقض الإنجازي». هل هناك «تناقض إنجازي» أكثر خطورة من ذاك الذي يكمن في ادعاء النقاش العقلي لأطروحات الغير دون بذل أي جهد من أجل التعرف عليها، أو قراءتها أو سماعها»[2].

ومن أجل الاقتراب أكثر من المفهوم الدقيق للتفكيك مثلما يرسمه لنا دريدا، محصنًا قلعته عن كل أشكال التعنف عليها والمس من حرمتها أو التشكيك في نجاعتها، حري بنا أن نقرأ هذا النص الذي يعمد فيه دريدا إلى تمييز التفكيك عن كل نماذج التفكير المعاصر، أي التواصل والتأويل والسياق. وهو ما نقرؤه في إحدى فقرات Iimited Inc:

«إنّ الملامح النووية لكل كتابة هي:

1 ـ القطيعة مع أفق التواصل بوصفه تواصلًا لذوات واعية أو حاضرة وبوصفه نقلًا ألسنيًّا أو دلاليًّا لضرب من إرادة القول.

2 ـ تحاشي كل كتابة للأفق الدلالي أو للأفق التأويلي، الذي وعلى الأقل بما هو أفق للمعنى، يقع إنهاكها بالكتابة.

---

(1) J. Derrida, ***Limited Inc,*** op. cit. p. 244.

(2) Ibid. p. 247.

3 ـ ضرورة أن نبعد، على نحو ما، عن مفهوم تعدد الدلالات، ما سميته في موضع آخر بالانتثار والذي يمثل هو أيضًا مفهوم الكتابة..

4 ـ التقليل من شأن مفهوم السياق أو الحدّ منه»[1].

في مقابل قراءة هابرماس التي تجعل من نصوص دريدا نصوصًا معها تحرم الفلسفة من نجاعتها أو هي نصوص قريبة من التصوف اليهودي، يقوم ريتشارد رورتي مدافعًا عن «بطل التفكيك» بوصفه هو تحديدًا من استطاع أن «يخوصص الرائع»[2].

يقول رورتي في كتابه «**عرضية، تهكم، تضامن**» (1989): «إنّ أهمية دريدا تكمن بالنسبة إلي، في كونه كان يملك الشجاعة من أجل رفض الرغبة في التوحيد بين الخصوصي والعمومي ومن الكفّ عن محاولة المصالحة بين بحث عن الاستقلالية الخاصة والبحث عن نغمة وعن فائدة عمومية. إنه يخوصص الرائع،لأنه تعلّم من قدر سابقيه أن العمومي بوسعه أن يكون جميلًا، ولا شيء أكثر»[3].

ماذا يقصد صاحب فلسفة «التهكم الليبرالي» بخوصصة دريدا للرائع؟ وأي معنى للرائع هنا تحديدًا؟ ـ من أجل الإجابة عن هذا السؤال الذي يهمنا كثيرًا، نحن الواقفين على خطّ استطيقا الرائع والمريع، علينا أن نتعرف على المقومات الأساسية للتهكم الذي يتنزل منه دريدا، وفق رورتي، منزلة كبرى، هي منزلة التفكيك بوصفه استباقًا فريدًا على التهكم الليبرالي. يتعلق الأمر، حسب تشخيص رورتي للفلسفة المعاصرة، بضرب من «المنعرج التاريخي الذي ساهم في تحريرنا... من اللاهوت والميتافيزيقا... وساعدنا على استبدال الحقيقة بالحرية»[4]. لكن والأهم في الأمر هو أن الفلسفة المعاصرة، والتي تمتد من نيتشه إلى فوكو مرورًا بهيدغر وهابرماس ودريدا، إنما تبدو منشقة على نفسها إلى شقين

---

(1) Ibid. p. 29.

(2) R. Rorty, ***Contingence, ironie et solidarité***. Paris, Armand Colin, 1993, p. 176.

(3) Ibid.

(4) Ibid. p. 14.

متباينين تباين الخاص مع العام والحقيقة مع الحرية والخلق الذاتي مع المصلحة العمومية. أما عن النمط الأول مما يسميهم رورتي «التاريخويين الذين تهيمن لديهم الرغبة في الخلق الذاتي والاستقلالية الخاصة»[1] فيمثلهم كل من سار على درب المنعرج الجمالي الذي سنه نيتشه وسار عليه كيركغارد وبودلير وبروست وهيدغر.. أما عن النمط الثاني من هؤلاء الذين ركبوا «المنعرج التاريخوي» للفلسفة فهم أولئك الذين «تهيمن لديهم الرغبة في جماعة إنسانية أكثر عدلًا وأكثر حرية»[2]. وهنا يشير رورتي تحديدًا إلى الخط الفلسفي الذي يمتد من ماركس ويصل إلى راولس وهابرماس.

إن رورتي يكشف من وراء هذا التشخيص عن ضرب من التوتر الفلسفي العميق ما بين دائرة الخصوصي ودائرة العمومي. والخطر في كل ذلك يكمن في الفصل العقيم بين الاستقلالية وإمكانية التضامن مع البشر أي ما بين الخلق الذاتي والعدل العمومي. إن مثل هذا التوتر بين الاكتمال الخاص والالتزام بالشأن العمومي هو الذي جعل هابرماس ومن سار على الدرب العمومي يعتقدون بـ «أنّ الرغبة في الاكتمال الذاتي أصيبت بعدوى «اللاعقلانية» و«الاستطيقاوية»»[3]. ههنا يتدخل رورتي من أجل مكافحة هذا التصور المتألب على الحلول الاستطيقية الممكنة لمشاكل العقل منذ هيدغر إلى حدود دريدا ورورتي نفسه. ينبغي إذن «إنصاف» هاتين الطائفتين لو أردنا المساهمة في جعل مجتمعاتنا «أكثر عدلًا وأقل قساوة»[4].

ليس هناك في الحقيقة أي تناقض بين دعاة الشأن العمومي من أجل مجتمع عادل ودعاة الاستقلالية والخلق الذاتي الذين يأملون في تخفيف القساوة والإهانة بين البشر. كل ما هنالك هو فرق في اللغة ما بين من يأتي مذكرًا «بإفلاس مؤسساتنا وسلوكاتنا»، وبين ذاك الذي يأتي من أجل أن يقول لنا «أن لا شيء يجبرنا

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid. 15.

على أن نتكلم بلغة القبيلة فحسب، بل وأنه بوسعنا أن نعثر على كلماتنا الخاصة، وأن ذاك نفسه بمثابة المسؤولية تجاه أنفسنا»[1]. والعجيب في أمر هذا التناقض بين الطائفتين من الفلاسفة الذين يؤثّثون، وفق هذا التصميم الجميل لرورتي، فضاء الفلسفة المعاصرة، هو أنّهما «كلاهما على حق»، ما دام الفرق بينهما مجرد فرق في الإيقاع اللغوي. لا ينبغي على الفكر أن يخشى الاختلاف في اللغات والكلمات كما لا ينبغي عليه أن يسهر على مجرد التوحيد أو المصالحة التي تقضي على إمكانية الخلق الخصوصي باسم الفائدة العمومية. لذلك لا ينوي رورتي التوحيد بين الخصوصي والعمومي لأنه يعلم سلفًا «أن ليس هناك من وسيلة تؤدي إلى جعل الطرفين يتكلمان نفس اللغة»[2]. ولأن التهكم الليبرالي إنما يقوم في جوهره على مفهوم العرضية، أي «عرضية اللغة» و«عرضية الجماعة الليبرالية» و«عرضية الذات»، فإن هدف رورتي إنما هو تحديدًا «إنصاف هذين النوعين من الكتّاب». قصد السماح بـ «التضامن» بين أشكال متعددة من الكلمات واللغات والجماعات.

ومن أجل ذلك يصمم رورتي ما يسميه بـ «شخصية المتهكم الليبرالي». أما عن «الليبراليين فهم أولئك الذين يعتقدون أن القساوة هي أبشع الأشياء التي بوسعنا فعلها»[3]. أما المتهكم فهو حسب عبارات مصممه «ذاك الذي يواجه وجهًا لوجه الطابع العرضي لمعتقداته ورغباته المركزية»[4]. إن المتهكم الليبرالي هو تحديدًا هذا «الجمالوي» الذي اتخذ من المجاز والقصة أفقًا للأمل في مجتمع تتقلص فيه معاناة البشر وآلامهم ويوضع حدّ للإهانة والقساوة كأبشع ما يأتيه البشر ضد بعضهم البعض. ذاك هو معنى ما يسميه رورتي بـ «القلب العام للنظرية لصالح السرد»[5]. وهي مهمة بوسع المضطلعين بالاستقلالية الجمالية إنجازها عبر وسائل الكتابة المختلفة وأهمها، حسب رورتي، هي «القصة بخاصة».

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) Ibid. p. 17.

بالقصة يخفف المتهكم من القساوة بين البشر، وبالقصة يصير ممكنًا لهؤلاء الذين ينعتهم هابرماس باللاعقلانيين والاستطيقاويين، أن ينخرطوا في ما يسميه رورتي «بالتضامن البشري». لكن كيف بوسع دريدا أن يساعد المتهكمين الليبراليين في المصالحة بين الأمل في مجتمع عادل والسماح لأفراد هذا المجتمع بأن «يكونوا أيضًا خصوصيين، «لاعقلانيين» «واستطيقويين»؟ وهنا نقف تحديدًا عند المعنى الذي نحتاجه هنا من عبارة رورتي «لقد خوصص دريدا الرائع». إن ذلك يعني أن فيلسوف التفكيك هو الذي شق الطريق أمام التهكم الليبرالي منذ أن أدرك ضرورة الكف عن الرغبة في التوحيد بين الخاص والعام، وبين لغة الخلق الذاتي والنغمة العمومية. لكن ذلك لم يكن ممكنًا إلّا بشرط أساسي: إنه **شرط المحافظة على الفصل ما بين الجميل والرائع.** لقد أدرك دريدا جيدًا أن الجميل ليس بوسعه إلّا أن يكون «عموميًّا ولا أكثر من ذلك أبدًا». لذلك بالضبط «خوصص الرائع» محصنًا بذلك درب الخلق الذاتي عن تهجمات دعاة الشأن العمومي من قبيل هابرماس وورولس وكل الذين لا يسمحون بالحلول الاستطيقية للمعاناة بين البشر. إن الجميل إذًا شأن عمومي فحسب، في حين أنّ الرائع خاص، بل هو خاص جدًّا. ههنا نعثر على نحو مثير وسعيد معًا على طيف خفي من أطياف كانط، تحت سطور الكاتب المتهكم. لا يزال بوسع المتهكم المابعد ميتافيزيقي استعمال التمييز الكانطي بين الجميل والرائع، وذلك في المعنى الدقيق للتقابل المباشر بين ما يوجد خارج الذات، وما لا «ينبغي البحث عنه إلّا في أنفسنا». لقد أدرك كانط إذن كيف أنه ينبغي ربط الجميل بالحس المشترك، في حين خوصص الرائع بربطه بأساليب الخلق والعبقرية. لكن لا ينبغي علينا هنا أن نتغافل عن المسافة الفاصلة بين العبقرية الرومنسية لكانط والمتهكم الليبرالي لرورتي.

يقول رورتي في أحد هوامش كتاب «**عرضية، تهكم وتضامن**» ما يلي: «نحن الاسمانيين، بدورنا، نسعى إلى تخليص الرومانسية من آخر آثار المثالية الألمانية... هذا هو تحديدًا ما يساعدنا دريدا، ديفيدسون وبلوم، على القيام به، من خلال التجويز لأنفسنا بتخيل الشعراء على نحو أصيل، بدلًا عن كونهم متقبلين سلبيين لهبات الوجود»[1].

Ibid. p. 172-173. (1)

ما الذي يقصده رورتي تحديدًا من خصوصة الرائع لدى دريدا؟ يقسم رورتي مؤلفات دريدا إلى قسمين. يتعلق الأمر بالتمييز بين المرحلة الأولى ذات الطابع الأكاديمي لدريدا الأستاذ المدرس، والمرحلة الثانية تلك التي يصير فيها التفكيك أكثر «انحرافًا عن المركز.. شخصيًّا أكثر وأصيلًا أكثر»[1]. وفي الحقيقة يريد رورتي أن يسجل اختلافه عن أحد كبار المعجبين بدريدا في أمريكا وهو رودلف غاشي، الذي يصرح بنفسه، في كتاب خصّصه لدريدا، قائلًا: «إنّ هذا الكتاب يعتمد على كلّ كتابات دريدا إلى حدود الحقيقة في الرسم.. ونحن في ذلك إنما نهتدي بالسؤال الدقيق الخاص بأيّ الكتابات هي أكثر فلسفية وأيّها قربًا من الأدب»[2]. وإن هذه الإشارة إلى كتاب **الحقيقة في الرسم** لتهمنا على نحو خاص جدًّا: إنه باعتراف رورتي، بعد غاشي، كتاب يوقع حدًّا فاصلًا بين ما يسميه رورتي بدريدا الأول ودريدا الثاني[3]. إنه ينهي مرحلة كان فيها رائد التفكيك تحت تأثير هيدغر، ويبشّر بمرحلة يشتغل فيها دريدا على «خلق أسلوب» هو ما يقصده رورتي نفسه من وراء عبارة «إنه يخوصص الرائع». لقد بقي دريدا الأول «مثل هيدغر.. يستسلم أحيانًا إلى سحر الكلمات، على أمل العثور على كلمة لن يكون بوسعنا لا ابتذالها ولا تحويلها باستعمالها إلى كلمة ميتافيزيقية»[4]. إنه بدلًا

---

(1) Ibid.

(2) Rodolphe Gasché, ***The Tain of th Mirror. Derrida and the philosophy of the Reflection.*** Harvard University Press, 1997, p. 4.

(3) يبدو أنّ رورتي يأخذ هذا التصنيف لأعمال دريدا من غاشي مباشرة. لكنه يناقش أطروحة هذا الأخير المدافع عن دريدا الأوّل أي الفيلسوف، معتبرًا «أنّ الحكم على كتابات دريدا بوصفها كتابات أدبية وإقصائه من دائرة الجدّ. . . أو تصنيفه ضمن النقد الأدبي، إنّما هو تهجّم ضعيف ضدّ أعماله، غير قادر على إنصاف المشروع المعقّد لدريدا.» ـ وينبغي الإشارة هنا إلى أنّ غاشي، بدفاعه عن دريدا الفيلسوف، يردّ على أطروحة هابرماس التي اختزلت دريدا في الخطابة والنقد الأدبي. غير أنّ رورتي، يعيد دريدا إلى الأدباء، مفضّلًا دريدا الثاني، هذا الذي «خوصص الرائع» وأدخله مجال «التهكّم»، على دريدا الفيلسوف، الذي بقي مجرّد قارئ لسابقيه. ونضيف أنّ غاشي يفتك دريدا من الأدباء ويرجعه إلى «فلسفة التفكّر» التي ولدت تحديدًا في كتاب كانط «نقد ملكة الحكم». انظر:

- R. Gasché, ***The Tain of th Mirror. Derrida and the philosophy of the Reflection,*** op. cit. pp. 1, 14-15; R. Rorty, ***Contingence, ironie et solidarité,*** op. cit. p. 174.

(4) R. Rorty, ***Contingence, ironie et solidarité,*** p. 173.

عن الإبهار بقوة الألفاظ وسحرها، سوف يخترع دريدا الثاني أسلوبًا لخوصصة الرائع.

يقول رورتي: «إن سمو دريدا الثاني عن دريدا البدايات يكمن، في نظري، تدقيقًا في كونه يكفّ عن الانسياق وراء سحر الكلمات من أجل أن يعتمد على نمط في الكتابة: يتعلق الأمر من الآن فصاعدًا بالنسبة له بخلق أسلوب أكثر من أنه يتعلق باختراع ألفاظ جديدة»[1].

ما الذي يعنيه رورتي بخلق الاسلوب؟ إن الأمر يتعلق بنجاح دريدا في «كسر التوتر بين التهكمية والتنظير» بتحرره الخالص من نقاش سابقيه من «أجل أن يدع الحرية التامة لمخيلته في التعامل معهم، واللعب معهم، وإطلاق العنان لسلسلة التداعيات التي ينتجونها»[2]. إن ما يهم رورتي من هذا اللعب مع النصوص الذي نجح فيه لاعب التفكيك، الذي كان يحلم في طفولته بأن يكون لاعبًا محترفًا في كرة القدم، هو الخروج بالرائع من دائرة الشأن العمومي وخوصصته مرة واحدة. وهو ما يقر به رورتي قائلًا: «إن نزوات المخيلة هذه هي نزوات بلا أخلاق، وإنه لمن المحال استعمالها استعمالًا عموميًا (بيداغوجيًا أو سياسيًا)»[3]. وما يهمنا في هذه القراءة لدريدا هو إذن اعتراف رورتي بفلسفة كاملة للرائع لدى دريدا، هي التي خولت للتفكيك التحرر من التوتر بين الخاص والعام، أي بين التنظير والتهكم. وهو بذلك حرر الرائع من سحر اللغة الذي جعل هيدغر مهووسًا بـ «الانضمام إلى أمر أكبر منه» اسمه «أوروبا» أو «نداء الوجود». ضد هيدغر لن يفكر دريدا بالرائع تحت راية أي حنين ولا أي أسطورة من قبيل أسطورة اللغة الأم أو اللغة الأب أو الوطن المفقود للفكر.

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

I ـــ التفكيك والاستطيقا

1 ـ دريدا، كانط و«الباررغون»:

يتعلق الأمر بالوقوف عند مسألة الرائع لدى دريدا من جهة الخط الذي رسمه كتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط. وهنا نجد أن كتاب «**الحقيقة في الرسم**» لدريدا أقرب الطرق المؤدية إلى أفق الرائع الكانطي[1]. نحن بصدد العبور بأحد الخطوط الممكنة لاستطيقا الرائع لدى دريدا التي بوسعها أن تكون السليل الشرعي لرائع كانط. وان النص المنظور إليه وجهًا لوجه هو تحديدًا كتاب «الحقيقة في فن الرسم» لسنة 1978. لكن هذا الكتاب، وفق معجم التفكيك، ليس بالكتاب أصلًا. فنحن نعلم مع ظهور كتاب «**الغراماتولوجيا**» بالقرار الجوهري لدريدا ألا وهو القاضي «بنهاية الكتاب وبداية الكتابة». أما عن الحديث عن استطيقا لدى دريدا فأمر لا يخلو هو الآخر من الإحراج والالتباس.

لكن أية هاوية علينا ههنا تدبرها أو العبور بها بعد أن استحال التفكيك نفسه مع **الحقيقة في الرسم** تحديدًا إلى «هاوية وهجاء للهاوية»[2]. والمثير فعلًا في هذا الكتاب هو انفتاحه على صرخة تعلن عن تبرم وضيق وكلل من **القول**. «كفى قولًا: هاوية وللهاوية». أليس في هذه الصيحة القلقة إعلان عن نهاية ما والانخراط في شأن مغاير؟ لكن الأدهى هو أنّ هذه الـ «كفى» لا علاقة لها بأي معنى للكفاية أو

---

(1) نقف هنا مرة أخرى عند الأهمية القصوى التي أولاها رودولف غاشي لكتاب كانط «**نقد ملكة الحكم**»، ولمفهوم الرائع تحديدًا. حيث ينطلق هذا القارئ لدريدا من اعتبار كاسيرر أنَّ «في تحليلية الرائع تتجلى كلّ لحظات الفكر الكانطي»، مدافعًا عن «رائع» كانط ضدّ تصريح بول دي مان الذي يرى في «تحليلية الرائع أعقد المقاطع في مصنّف كانط». لا ينبغي، حسب غاشي، التشكيك في أنّ كانط الشيخ صار غير قادر على بناء مفاهيم للامتناهي، للمطلق أو لجملة العالم. مع الرائع يدرك كانط أنّ «قانون الحرية هو قانون المطلق نفسه» وأنَّ في االرائع «تنشيطًا للمحسوس وإمكانية لتمثّله بواسطة الأفكار الجمالية للعقل»، بواسطة ما يسميه غاشي «ملكة الرائع». انظر:

- R. Gasché, «On Mere Sight: A Response to Paul de Man», in: ***The Textual Sublime. Deconstruction and Its Differences.*** Edited by Hugh J. Silverman and Gary E. Aylesworth. State University of New York Press, Albany, 1990, pp. 109, 111, 114.

(2) J. Derrida, ***La vérité en peinture,*** op. cit. p. 21.

للاكتفاء، بل الأمر أعقد من مجرد استكمال لشيء ما يصاحبه اكتفاء ورضا. لا علاقة لـ «كفى قولًا» باستكمال القول أو استنفاده أو الاكتفاء به أو معه. كما ليس ههنا في هذا الانفتاح على الهاوية أي علاقة مع الرضا عن النفس أو عن الآخرين. إن وضعية التفكيك ههنا هي وضعية «الهاوية» التي لا تقبل الترجمة في أي قول. إن القول لا يكفي من أجل هجاء الهاوية. لذلك «نكتب، لو أمكن، أخيرًا، من دون أي أحد... بل وحتى من دون **أنفسنا**»[1]. أو ليس في هذا أثر من آثار كانط الذي يحدد مهمة الاستطيقا نفسها بـ «القنطرة فوق الهاوية»، تلك التي تفصل بين النظر والعمل أو بين الحقيقة والحرية. وإنَّا هنا لمطالبون بتصميم معبر من أجل المرور داخل الهاوية تلك التي صارت، مع دريدا، تفصل بين الداخل والخارج، أي بين العمل الفني وأطره وزخارفه وهوامشه التي تخلخل الحدود وتربك النسق من الداخل.

سوف ننشغل تحديدًا بمفهوم غريب ومثير يظهر اعتباطًا وعلى نحو خاطف وعرضي على سطح الفقرة رقم 14 من كتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط: إنه مفهوم «**الباررغا**» (*parerga*)[2] (جمع بارغون). وإن دريدا يتخذ من هذا المفهوم الكانطي صراحة معبرًا فلسفيًّا لا محيد عنه من أجل اختراق استطيقا كانط بالتفكيك. منذ ولوج هذا المكان المقلق، يطلب دريدا الكتابة ليس فقط عن جماليات كانط، بإغرائها وتوريطها بألاعيب التفكيك الأكثر مكرًا، بل إنه يتخذ من «بارغون» الكانطية المولد، عنوانًا حقيقيًّا لكتاب «**الحقيقة في الرسم**»[3]. لكن أي بارغون ذاك الذي يفتح الاستطيقا ثانية على طوبيقا غريبة الملامح. إن البارغا أكبر من القول لأنّها تبلبل كل الحدود والفصول بين الداخل والخارج والفوق والتحت. إنّ بارغون لا يترجم في لغة التعريف والحد والمفهوم: «فلا هو بداخل

(1) Ibid.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***, op. cit. p. 986.

(3) وهو ما صرّح به دريدا قائلًا: «وماذا لو كان بارغون (parergon) هو العنوان ؟». انظر:

- Derrida, ***La vérité en peinture***, op. cit. p. 22.

الأثر ولا هو بخارجه»[1]. إنه ضرب من اللامكان الذي ما إن يظهر حتى يربك ثنائية الداخل والخارج، وفي ذلك إيحاء بنوع آخر من المكان. إن باررغا وعد بفضاء آخر وبالآخر بوصفه وعدًا وعهدًا ودينًا وحقًا معًا. لكن أليس في الوعد منذ البدء أمل ما يحمله سؤال كانط الثالث «ماذا يمكنني أن آمل؟» الذي يتزاحم عليه الدين والفن في غموض ولبس وتواطؤ رهيب؟ ان الباررغا ملتبس هو الآخر بالتقاطع بين مكانين. ذلك أنه يولد عند كانط مرتين. يولد مرة أولى في مجال الاستطيقا. ثم يعاود الظهور بشكل أكثر كثافة على سطح الدين في حدود العقل. أيّ الخطوط سوف يمرّ عبرها هذا المفهوم السعيد بأسلوب دريدا؟ وبأيّ حق يعد **باررغون** دريدا بعد كانط؟

يبدو إذًا كتاب «**الحقيقة في الرسم**» كتابة ينسجها التفكيك ويطويها طيًّا تحت إيقاع طيف كانط وذلك منذ العنوان نفسه. ذلك أن دريدا يصرح مباشرة بتفضيله عبارة «باررغون»، التي ولدت فلسفيًا بقلم كانط، على وعد للرسام الفرنسي الشهير بول سيزان، القائل: «إنني أعدكم بالحقيقة في الرسم»[2]. لكن ما علاقة الرائع بالباررغون حتى يصير ممكنًا إنجاز كتابة «**الحقيقة في الرسم**»؟ للإجابة عن هذا السؤال سوف نسعى إلى اختبار الأطروحة التالية: إنّ كتاب «**الحقيقة في الرسم**» لدريدا، الذي نعتبره أكثر كتبه صداقة مع كانط[3] وتحديدًا مع كتاب **نقد 1790**، هو كتاب نشهد فيه على تفعيل نشيط لمفهوم **باررغا** الكانطي، وذلك طيًا لاستطيقا الرائع وتفكيكًا لها في آن، في المعاني التالية:

---

(1) Ibid. p. 3.

(2) Ibid. p. 6.

(3) إنّ علاقة دريدا بكانط تخترق كلّ كتاباته، إذ هو يصف العودة إلى كانط بأنّها «ما يضمن ويواصل ويشرّع للكرامة الفلسفية لمبحث ما». ومن حيث إنَّ العلاقة مع كانط تصير إلى نوع من «الوشم» الفلسفي، أو الدَّين الذي لا يكف دريدا عن تسديده، مصنّفًا نفسه ضمن «نحن المدينيين... من جهة ما نحن ورثة لدى فيلسوف النقد العظيم». انظر:

- J. Derrida, ***Du droit à la philosophie***. Paris, Galilée, 1990, pp. 81, 82; ***Passions***. Paris, Galilée, 1993, p. 22.

أ ـ إنّ «بارّغون» هو اسم آخر من أسماء الرائع:

البارّغون هو الزائد والملحق والمقصي من دائرة الذوق الأصيل. لذلك بالضبط سوف يصير في فضاء التفكيك إلى «طاقة حرة» على اختراق الحدود والأشكال والأطر. إنّ الرائع بوصفه خروجًا عن الشكل منذ كانط يتقاطع مع بارّغون دريدا لأن هذا الأخير لا شكل له ولا مكان. لكن علينا أن نكون على حذر. ذلك أن بارّغون دريدا لن يكون سليلًا لميتافيزيقا الذات. إنما هو سوف يصير شريدًا لغويًا يهدد مركزية اللوغوس وادعاءاته بمختلف أشكالها منذ المثل الأفلاطونية إلى الذات المتعالية لكانط وصولًا إلى أنطولوجيا الوجود الهيدغري والنقاش التواصلي لهابرماس وحقل السياق البراغماتي للمشتغلين على ما يسمى بنظرية «الأفعال اللغوية».

ب ـ إنّ الرائع هو تجربة البارّغون:

إنّ دريدا يجند كل الطاقات والقوى التي تساعد البارّغا الكانطية على السلوك ضد **الإطار** والمرجع والأصل. وهو السلوك نفسه الذي يظهر في حقل رائع كانط بوصفه ما لا شكل له، أي ما يهدد الذات ويرجها وهو ما يدفع بها إلى حدودها القصوى.

ج ـ إنّ البارّغون هو أسلوب الرائع:

إنّ الرائع قد استحال تحت راية البارّغون، ومنذ كتاب **الحقيقة في الرسم** لدريدا تحديدًا، إلى **أسلوب في الكتابة**. لن يكون الرائع لدى فيلسوف التفكيك **انفعالًا للذات إزاء الجبروت، إنما هو انفعال الكتابة** بوصفها حدادًا على أشكال عجرفة اللوغوس ونفوذه بدءًا بالكتاب والذات والأصل والإنسان وصولًا إلى الحقيقة والرسم والعلامة والدلالة. إن البارّغون هو أسلوب الرائع. إنه التفكيك بوصفه نثرًا للكتابة وبذرًا وانتثارًا ونذرًا. والرائع هو ههنا التفكيك الذي لا يمكن له أن يكون، وبحسب عبارات دريدا نفسه، إلّا بوصفه محبة وحبًّا معًا يمطر فيزهر حيثما حل بين النصوص، أو هو بالأحرى «تحرير للزهور» من اللوغوس. أيّ مدى

بوسعنا أن نظفر به حينئذ من التشابك بين مفهوم الباررغا واستطيقا الرائع وفن الرسم الذي عاش طويلًا تحت رحمة اللاهوت أو بالأحرى تحت استبداده وتحريمه، والذي وعد سيزان بقول الحقيقة في شأنه؟

نفترض هنا أنّ هناك طيّة لا تنفك عن النسيج وطيّ النسيج بين الباررغا ومفاعيل التفكيك وانفعالات الرائع بوصفه، بحسب عبارة لدريدا تهمنا جدًّا، «ممثّل الهاوية»[1] بامتياز. لكن ما العمل إزاء الهاوية التي انفتح عليها الفن منذ النقد الثالث لكانط؟ هل نستأنف بناء القنطرة من جديد؟ أم هل نبقي الفن سجينًا لتجربة «الدور»؟

تجيبنا فاتحة «الباررغون» على نحو إلغازي: «الاقتصاد في الهاوية: ليس تجنّبًا للسقوط في ما لا قرار له نسجًا وطيًّا للنسيج إلى ما لا نهاية له، فنًّا نصيًّا للبدء مجددًا، مضاعفة للقطع داخل القطع، ولكن أيضًا هو وضع لقوانين إعادة التملك...»[2].

كيف نستغني عن الهاوية التي كشفت عنها الاستطيقا منذ كانط؟ أية قوانين ينبغي أن نسنّ مجددًا من أجل استعادة حقوق الفن وإنصاف الرسم خارج حدود لاهوت العلامة والمعنى والدلالة؟. من أجل معالجة هذه الأسئلة، نحن نطمح إلى إعادة تجنيد مفاعيل التفكيك بما هو، وفق تعريف مثير لدريدا، ذو «ملامح نووية» أو هو أيضًا «كتابة من حجر» بل وحتى «كتابة من معدن». وهنا سوف نشهد على الفلسفة نفسها وقد استحالت إلى تحرير للباررغا من مركزية اللوغوس الغربي، من أجل سن قوانين جديدة تنصف الرائع بعد تحريره من الهاوية. وإن في ذلك نثرًا للرائع بوصفه كتابة لا تبدأ ولا تنتهي على النصوص. بها يبلبل دريدا ويرج ويعطل القوى الحيوية للنصوص التي يكتب عنها وعليها ووجهًا لوجه معها كأنه يرسم أطراسًا أو هيروغليفيا على طريقة كتابات فرعونية قديمة.

منذ كتاب «الحقيقة في الرسم» سوف نشهد على ضرب من المنعرج السياسي

(1) J. Derrida, *La vérité en peinture,* op. cit. p. 148.

(2) Ibid. p. 44.

الحاسم في مصير التفكيك لدى دريدا[1]. ربّ منعرج سوف يتخذ على عاتقه من الآن فصاعدًا مهمة «سن القوانين» الكفيلة بقول **الحق** بوصفه **وعدًا وعهدًا وعدلًا** معًا. والحق ههنا هو المعنى الحقيقي للحقيقة التي تاه عنها اللوغوس الغربي، أو هو الحق الذي وقع إقصاؤه بإقصاء الباررغون، وذلك منذ النقد الثالث لكانط، الذي حكم المشرع للذائقة الكونية عليه بأن يكون مجرد «زخرف يفسد الجمال الأصيل»[2]. يقول دريدا في كتاب **نقاط تعليق** (1992): «ما لا يمكن قوله لا ينبغي بخاصة إسكاته، إنما ينبغي علينا كتابته»[3]. كيف نكتب ما لا يقال بدلًا عن إسكاته؟ كيف نقاوم الكلام، لا بالصمت تواطؤًا، بل بالكتابة نقشًا وشرخًا وتقضيبًا وسيرًا على حد السيف الشاهد على «كارثة الذاكرة»؟ تلك بعض أمارات وآثار للتواشج العنيد ما بين التفكيك والباررغون والكتابة بما هي انفعالات للرائع.

2 ـ التفكيك وكتابة الرائع:

تعتبر الكتابة حول دريدا، وفق ما نقرؤه بقلم أحد أوّل شراح دريدا أي سراح كوفمان (1984)، «عملًا جريئًا»[4]. وبوسعنا أن نجمّع لذاك الأمر أسبابه التالية: أولًا أنّ دريدا لا يكتب كتبًا عادية، أو هو على وجه الحق لا يكتب كتبًا

---

(1) ينبغي أن نقف هنا على العلاقة الشائكة بين التفكيك والسياسة التي ما انفكّ دريدا يواجهها على نحو «مائل (oblique)». فنراه يصرّح بنفسه أنّ مهمة الفكر لديه هي «القدرة على التنسيق بين تفكيك ما ونقد ما ومشروع تغيير سياسي. . . وذلك بتغيير الركح والإطار وعلاقات القوى». لكنه يشدد في الوقت ذاته على الأمر التالي: «إذا كان التفكيك السياسي ضروريًا، ينبغي أن نحافظ على مسافة ما». ذلك أنّ الزمان هو «زمان الاستراتيجيات». ويذهب دريدا في التشبيك بين التفكيك والسياسة إلى حدّ التصريح بأنّ «ألم التفكيك. . . هو غياب القواعد. . . المضمونة من أجل التمييز بين الحق والعدل»، خاتمًا كلامه بزفرة من الأعماق «آه. . . الحقل السياسي! لكن بوسعي القول إنّني لا أفكّر إلّا بهذا الأمر مهما بدا عكس ذلك». انظر:

- J. Derrida, ***Points de suspensions.*** Paris, Galilée, 1992, pp. 23, 35, 92 ; ***Force de loi.*** Paris, Galilée, 1994-2005, p. 14.

(2) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger,*** op. cit. § 14.

(3) J. Derrida, ***Points de suspensions,*** op. cit. p. 209.

(4) Sarah Kofman, ***Lectures de Derrida.*** Paris, Galilée, 1984, p. 15.

أصلًا. وذلك متى اعتبرنا الكتاب وحدة معنوية تنفذها ذات كاتبة بكل ادعاءات الحقيقة ونفوذ اللوغوس الذي تدعيه. لقد خرج صاحب **الحقيقة في الرسم** بالفلسفة من حضارة الكتاب إلى عصر الكتابة، وطفق منذ **الغراماتولوجيا** (1967) يبدد الكتب تبديدًا من أجل نشرها نصوصًا «لا تبدأ ولا تنتهي»[1]. إن دريدا، وفق عبارات كوفمان، ينشط «طاقة الشذرات» ضد فكرة النسق. إذ لا وجود لديه لا لنسق خاص ولا لكاتب لهذا النسق. وأكثر من ذلك، مثلما نستفيده من تشخيص كوفمان، «إنّ تميز النص بوصفه كتابة إنما يكمن في محو اسم العلم وفي غياب الأبوة: إن الكتابة يتيمة دومًا وإنها في ذلك لتدرب دائم على قتل الأب»[2]. لذلك يمارس دريدا تقنية «زرع النصوص»، تقنية لا تتم إلّا باستئصال بعض أعضائها وزرع أخرى بديلًا لها، أو عبر تلقيحها بفيروسات ومنشطات هي بمثابة القوى المحررة لها من المرجع والأصل ونفوذ الأطر بأشكالها.

وهنا نعثر على نص مثير نقرؤه فيما كتبه دريدا في «أرطو المومياء»: «إنّ ما يهمني من الآن فصاعدًا.. مهاجمة السند، هذه الطريقة في وضع نهاية للسند المستقر، وبالتالي في وضع نهاية للفن وللمتحف ولحالة سكون الأثر الفني، أي وضع نهاية للدولة فحسب، بل وأيضًا وضع نهاية لكل ما بوسع السند أن يمنح من أشكال بدءًا برحم الأم والأب أو الأب ـ الأم، أو زوج الأب ـ الأم»[3].

كيف نهاجم السند بكل ما يمنحه من أشكال؟ ينبغي لذلك، وفق عبارات **نقاط تعليق**، «تغيير الركح، والإطار وعلاقات القوى». وهو أمر لا يستقيم إلّا متى استحال التفكيك إلى «أسلوب في الكتابة وفي إنتاج نص آخر»[4]. وأي كتابة تلك التي تبدد نفوذ النصوص الكبرى وتنثر هوامشها وعطالاتها وإحراجاتها. كتابة لا

(1) J. Derrida, ***Parages.*** Paris, Galilée, 1986-2003, p. 133.

(2) Sarah Kofman, ***Lectures de Derrida,*** op. cit. p. 15.

(3) J. Derrida, Artaud le Moma, p. 27. Cité par : Mireille Calle-Gruber, «Le tact de l'écriture. Le texte peut-il être un système démocratique?», in: ***La démocratie à venir. Autour de Jacques Derrida.*** Paris, Galilée, 2004, p. 105.

(4) J. Derrida, ***Points de suspensions,*** op. cit. p. 226.

تبقي من الكتب إلّا ما تاه عنه نفوذ اللوغوس وشرده خارج أطره وجعله مدحورًا مذمومًا. ذاك هو التفكيك إذًا بما هو تنشيط نووي لمفاعيل البارزغون بألوانها وأسمائها: سواء سميت بالهوامش 1974 أو بالأطياف 1993 أو حتى بالداعرين والطائشين النزقين. أو ماذا تكون عناوين من صنف «**نواقيس حزن**» 1974 أو **الانتثار** أو **نواحي** أو **مذكرات أعمى** أو **أطياف ماركس** أو **النقود المزيفة** أو **انفعالات**.. غير عمل البارزغون بوصفه مهاجمة لقصص الأصل والوطن المفقود والحنين إلى اللغة الأم؟ ـ علينا الوقوف مباشرةً عند مفهوم التفكيك، وهو أمر يفرض علينا للتو استراتجية معقدة بوسعنا رسم ملامحها الكبرى كما يلي:

أ ـ موت الكاتب وتدشين عصر الكتابة:

وهو الحدث التفكيكي الرئيس الذي يخبر بكتاب **الغراماتولوجيا** قائلًا: «إن نهاية الكتابة الخطية هي بمثابة نهاية الكتاب حتى وإن ظلّت أنواع الكتابة الجديدة تخرج بصورة أو بأخرى في شكل كتاب... لا يتعلق الأمر بأن نعزو لشكل الكتاب كتابات مبتكرة بقدر ما يتعلق بأن نقرأ في النهاية ما كان في المتون بين السطور... ولأننا بدأنا في الكتابة بشكل مختلف»[1].

إن إعلان دريدا عن نهاية عصر الكتاب منذ أولى نصوصه الكبرى إنما يأتي هنا من أجل أن يدشّن التفكيك بذلك زمن الكتابة على النصوص. لقد آن الأوان منذ الآن أن يموت الكاتب موقّعًا بموته نهاية كل من «الإنسان والعلم والخط»؛ ومحررًا النصوص من «كل الأسئلة عن الأصل (التي) تحمل معها ميتافيزيقا الحضور»[2]. وهنا يغدو التفكيك تنكيلًا وشرخًا وتقضيبًا لكل «الدلالات التي تجد منبعها في اللوغوس» وذلك منذ الفكرة والجوهر والحقيقة إلى العلامة والدلالة والحضور بأشكاله. على أنّ الحضور يقترن لدى دريدا بكل ما له علاقة بدائرة التمثيل القائمة في جوهرها بالثنائية الكلاسيكية بين الذات والموضوع. فالحضور

(1) J. Derrida, ***De la grammatologie***. Paris, Minuit, 1967, pp. 129-130.

(2) Ibid. p. 109.

يتمّثل ههنا بوصفه كوجيتو أو ذاتًا متعالية أو روحًا مطلقًا أو ظاهرة قصدية وكل أجهزة مركزية اللوغوس الأخرى بما في ذلك مركزية الكلام والصوت أو الحقيقة والمعنى والدلالة. إن ما يطلبه التفكيك على حد عبارات **الغراماتولوجيا** هو بخاصة «إبراز التضامن المنهجي والتاريخي لمفاهيم الفكر وإشاراته التي نظن غالبًا أن لنا القدرة على أن نفصل بينهما ببراءة. فالعلامة والألوهية لهما نفس موقع الميلاد وزمنه. إن عصر العلامة هو أساسًا لاهوتي وقد لا ينتهي أبدًا، برغم أن اختتامه التاريخي قد ارتسمت ملامحه»[1]. إن التفكيك إذًا إنما يحارب تحديدًا أجهزة الكتاب بأشكالها وذلك من أجل أن يشهد على «عملية احتضار لتراث كان يزعم استخراج المعنى والحقيقة والحضور. . من حركة الدلالة». ذاك هو معنى اشتغال التفكيك رأسًا وبلا مواربة على كل مفاعيل العلامة حيثما حلّت وذلك منذ أصل اللغات لروسو إلى دروس في اللسانيات لدي سوسير.

ب ـ الكتابة بوصفها انتثارًا أو علاقة الفلسفة بالأدب:

هنا يهاجر التفكيك من الاشتغال الكلاسيكي على الفلسفة نحو الأدب بحثًا عمّا به يخرج عن الكتاب كي يقيم داخل طيات النصوص بوصفها نثرًا وانتثارًا وانتشارًا أو بذرًا وابتذارًا. ذاك هو المنعرج الأول لفلسفة دريدا الذي انتقل من الفلسفة مثلما تدرب عليها مع هوسرل وهيدغر إلى الأدب مثلما سوف يشتغل عليه طويلًا مع أسماء من أمثال مالارمي وجونات إلخ. وهنا يبدو «الانتثار» الذي يجلبه دريدا من نصوص مالارمي هو المفهوم النموذجي الذي تنفجر فيه الكتابة كاشفة عن علاقة محمومة ومعقدة بين الأدب والفلسفة. وهي علاقة تبدأ منذ النص الذي يعنونه دريدا **الانتثار** 1972 وتبلغ أوجها مع **نواقيس حزن** 1974 حيث تنفجر الصفحة والكلمة والنص معًا. لكننا لن نعثر على الخطة الحاسمة لاستطيقا التفكيك إلّا في نص **الحقيقة في الرسم** 1978 الذي يتحول فيه التفكيك من النص إلى اللوحة ومن المكتوب إلى المرسوم بما هو أخطر مواقع الرائع وأشدّه تنكيلًا بأشكال اللوغوس.

---

(1) Ibid. p. 25.

في كتاب تحت عنوان «**أساليب دريدا 1994**» يوزع أحد الاستطيقيين المعاصرين ستاينماتز Rudy Steinmetz مؤلفات دريدا على ثلاثة مراحل.

أما الأولى فتمتد منذ صياغة مذكّرته حول هوسرل 1953 إلى حدود نص «الاختلاف» من كتاب «**هوامش الفلسفة 1967**». ويتعلق الأمر في هذه المرحلة تحديدًا بضرب من الاستعراض الذي فيه يختبر دريدا مفهوم الاختلاف، استعراض يقترن بـ «أسلوب محايد»، ينجز فيه التفكيك ما يسميه ستاينماتز بـ «إتيقا الحسم»[1]. وسمي التفكيك هنا «إتيقا حسم» لأنه يحسم أمر الفلسفة على نحو مخالف تمامًا للفكرة التي اخترعها هوسرل عنها. ذلك أنه إنطلاقًا من دريدا وعلى حدّ قراءة ستاينماتز، سوف يأخذ الفيلسوف على عاتقه مسؤولية محددة. ولن تكون هذه المسؤولية حينئذ من جنس تلك التي «تمتص حرية المعنى» الذي تمنحنا إياه الكتابة، إنما هي بالأحرى ما به نحفظ هذه الحرية ونرعاها ونصونها بشكل أمين. والطريف في كل ذلك هو أن هذه الحرية التي تهدينا إياها الكتابة هي عند دريدا، بمثابة الحظ الجميل والسعد والفأل الحسن والوعد بالحق. وهي بذلك تصير، وفق عبارات نص **أساليب** دريدا، إلى «الإمكانية الأكثر أصالة التي تهبنا اللغة من أجل أن يدرك المرء منّا تناهيه الخاص به»[2].

أما المرحلة الثانية ففيها يمر التفكيك من إتيقا الحسم إلى **استطيقا الشتات** (Esthetique de la dispersion) وتنطلق هذه المرحلة من كتاب «**الانتثار**» إلى «**نواقيس**». وكلها استراتيجيات نشيطة لما يسميه ستاينماتز «انفجارًا للكتابة»[3]، تحريرًا للنصوص من نموذج الكتاب، ومنح الفرصة أمام الباررغون بما هو المقصي في طيات اللغة وعلى ضفافها وفي تخومها القصوى، من أجل الإكثار من الكتابة الغيرية والمغايرة اختراعًا للآخر ولأساليب حرية لا تنتهي.

(1) Rudy Steinmetz, ***Les styles de Derrida.*** Bruxelles, Le point philosophique, 1994, p. 14.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

أما المرحلة الثالثة فيسميها ستاينماتز «**إنشائية الابتهال**» (Poétique de l'invocation). وهو يقصد بذلك أن الكتابة لدى دريدا إنما تدخل منذ **البطاقة البريدية 1980** في نوع من الإيقاع المؤثر المشحون بالشجن والحزن. وهو إيقاع شبيه بصلاة فلسفية فيها يصير التفكيك إلى ضرب من التضرع والابتهال. وهو ما ما عبّر عنه ستاينماتز «بالإنشائية التي تتخذ فيها الغيرية الأصيلة شكل الهبة التي لا يمكن إلّا التذكير بها في لغة تنحو أكثر فأكثر نحو تلاشيها الخاص»[1].

هكذا إذًا يكون التفكيك حسمًا وتشتيتًا وابتهالًا تختلط فيه وتتساوق الحدود بين الإتيقا والاستطيقا وكل سياسات الصداقة الممكنة بين النصوص. وهي سياسات للصداقة تستحيل فيها الفلسفة مع دريدا إلى ما يعبر عنه ستاينماتز «بضرب من الشعور المتعالي، وهو شعور الرائع الذي به يكابد التناهي ضيقه بوصفه وضعًا سماويًا وغير قابل لأن يتجاوز في آن»[2]. إن ما يهمنا هنا هو تحديدًا إحالة ستاينماتز على التفكيك بما هو شعور بالرائع فيه تبرم وضيق من التناهي الجذري للبشر، وفيه تدبير لذاك الضيق عبر كتابته حرفًا حرفًا. سوف يكتب إذًا للرائع أن يستحيل حسب مفردات دريدا التي بها سطر كل أنواع العناوين المثيرة، إلى فضاءات رحبة لنثر النصوص وبذرها بطاقات نصية وبريدية، تحريرًا للحروف من الخط والسطر والذات والقصد والعلامة والدلالة وكل نفوذ أجهزة التمثيل.

3 ـ أية شرعية للحديث عن دريدا في لغة استطيقا الرائع؟

لا مناص لنا إزاء هذا الإشكال الحاسم لبحثنا من أن نتكبّد عناء هذا السؤال الذي يأتيه من جهتين اثنتين لا مجال للقاء بينهما. الأولى أن لا مجال للحديث عن «استطيقا» أصلًا لدى من تحرر بالتفكيك من كل أجهزة ميتافيزيقا الذات بما هي أجهزة نموذجية على غطرسة مركزية اللوغوس. أما الثانية فتتجرأ على اعتبار التفكيك برمته ضربًا من «الاستطيقا المعممة».

---

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 15.

أ ـ اسم «الاستطيقا»:

هذا الاسم، لم تعد حاجتنا إليه أمرًا بديهيًا. مثلما لم نعد في حاجة البتة إلى أسماء من نفس العائلة من صنف الذات أو الإنسان والكاتب والكتاب وكل شجرة ميتافيزيقا الذات التي قوضها هيدغر، أو ميتافيزيقا الحضور التي يهاجمها دريدا بالتفكيك. ذاك لعمري الأمر الحاسم الذي اضطلعت به نصوص دريدا منذ **الكتابة والاختلاف 1967**، وذلك بإعلانها على «نهاية التمثيل» الذي أنجزه مسرح القساوة لأرتو. لكن كيف أنهى مسرح أرتو عصر التمثيل؟ لقد نجح أرتو في نقل المسرح من دائرة التمثيل إلى فضاء الحياة. ذلك يعني وفق قراءة دريدا أن المسرح قد انتقل من الركح إلى فضاء آخر خصيصته الأولى أنّه فضاء غير لاهوتي. وفي هذا السياق نقرأ في **الكتابة والاختلاف**: «ليس مسرح القساوة تمثيلًا إنما هو الحياة نفسها فيما تملكه مما لا يمثل»[1]. إنه إذًا ضدّ فكرة الركح ولاهوته القائم في أصله على الكلام، أي على إرادة الكلام ولوغوسه الأول، وضد هذا الركح ذاته الذي يصممه دومًا كاتب ما، أي ذات عبقرية مسلحة دومًا بنص محدد، كاتب يراقب زمن المسرح من بعيد، ويهيمن على كل دائرة التمثيل الخاصة به، يحتفل التفكيك بمسرح القساوة لأرتو، بوصفه مسرحًا طرد الإله من الركح. لكن أيّ غنم نغنمه بتحرير المسرح من اللاهوت؟

يقول دريدا: «إن مسرح القساوة يطرد الإله من الركح، لكنه لا يضع على الركح قولًا إلحاديًا جديدًا، وهو أيضًا لا يمنح الكلمة للإلحاد، أي هو لا يترك الفضاء المسرحي إلى منطق فلسفي يعلن مرة أخرى. . عن موت الإله. إن الممارسة المسرحية للقساوة هي التي ستسكن فعلًا وبنية، أو بالأحرى هي التي سوف تنتج فضاء غير لاهوتي»[2].

إن التفكيك لا يجوز إذًا أن نقحمه ضمن استطيقا تجد جوهرها ضمن مقومات فلسفة الذات وذلك بعد الإعلان عن دخول الفن عصر نهاية التمثيل. وهو

---

(1) J. Derrida, ***L'ecriture et la différence.*** Paris, Seuil, 1967, p. 343.

(2) Ibid. p. 345.

أمر نجد شاهدًا عليه ضمن كتاب «**الحقيقة في الرسم**» الذي يبدو فيه التفكيك في مثل قساوة أرتو، لما يدخله من خلخلة بالغة الأثر على مكنة الاستطيقا منذ «**نقد ملكة الحكم**» 1790 لكانط إلى «**أصل الأثر الفني**» لهيدغر 1935، تلك التي تدعي شرعية القول في الفن بعامة وفي الرسم بخاصة. وليكن من أجل ذلك وعلى سبيل المثال لا الحصر النص التالي: «أما عن فن الرسم، فإن القول فيه... قول أحمق، وعّاظ أو تعزيمي معًا، قول مبرمج، يفعل عبر اطلاع متقن، شعريًا كان أو فلسفيًا، فهو دومًا وأكثر فأكثر خاصة متى كان قولًا فطنًا، في حالة ثرثرة مختلة وعقيمة»[1].

فإذا كانت الاستطيقا سليلة لاهوت العلامة، وذلك منذ الذات العبقرية إلى لاهوت الركح، كيف بوسعنا الكتابة على الفنّ؟ من أين نبدأ وأي الشعاب نسلك؟

ب ـ التفكيك بوصفه «استطيقا معمّمة»:

وهنا نصل إلى الوجه الآخر من تشنّج علاقة التفكيك بالاستطيقا. وإننا هنا لندفع بأنفسنا دفعًا لا مرد له إلى الوقوف على أطروحة مثيرة يقترحها علينا أحد المشتغلين الألمان على فلسفة الفن المعاصرة، هو كريستوف مانك، وفي كتاب جدّ هام تحت عنوان «**سيادة الفن. التجربة الاستطيقية بعد أدورنو ودريدا**» لسنة 1989. وتتمثل أطروحة مانك في اعتبار التفكيك ضربًا من الاستطيقا المعممة التي تستأنف على نحو ما قوة السلب الاستطيقى التي ضخها أدورنو في الأثر الفني. ومن أجل فكّ شفرة طلاسم هذه الأطروحة التي تعيد التفكيك عنوة إلى دائرة الاستطيقا، نكتفي بالوقوف عند النقاط التالية:

أولًا ـ إنّ الأمر يتعلق تحديدًا بتشغيل نشيط لمفهوم أساسي قامت عليه استطيقا أدورنو هو مفهوم «السلب الاستطيقي». علمًا وأنّ مانك يلتقط مفهوم السلب ومفهوم سيادة الفن نفسه من آخر نص في **الكتابة والاختلاف**. ههنا تمثل قوة السلب الاستطيقي نقطة تقاطع ما بين قبيح أدورنو وباررغون دريدا. لكن في

(1) J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit. p. 175.

حين تقف الاستطيقا السالبة لدى فيلسوف فرانكفورت في حدود إنعاش فني لاستطيقا الذات؛ فإن التفكيك يذهب إلى حد تعميم الاستطيقا بوصفها براديغمًا لقراءة النصوص مهما كان أصلها.

ثانيًا ـ إنّ التفكيك يستحيل إلى موقف استطيقي. وهو معنى استبدال دريدا للاستطيقا السالبة بمفهوم «القراءة النصية» بما هو مفهوم يسحب صلاحية القلب الاستطيقي على كل الخطابات. لن تكون التجربة الاستطيقية ذات سيادة جمالية ما لم نمنحها القدرة على تحويل كل النصوص إلى نصوص قابلة للتفكيك والانتثار فيما أبعد من إرادة الكاتب ومقاصده ونفوذه وادعاءاته. ذاك هو بالضبط عمل السلب الثاوي في كل النصوص، وهو مساحة التفكيك ومفاعيله.

يقول كريستوف مانك: «إنّ إنقاذ سيادة الفن يتمثل في تجاوز الاستعباد الذي تسلطه عليه القراءة الاستطيقية، التي بخضوعها للرغبة في المعنى ليس بوسعها أن ترى في الفن غير نمط من الخطاب من بين أنماط الخطاب الأخرى»[1].

وبذلك ينفصل دريدا عن أدورنو محررًا الفن من الاستطيقا في المعنى العالق باستطيقا الذات تحديدًا. ههنا يصير التفكيك إلى تعميم طاقة السلب الكامنة فيها على كل النصوص التي يفككها. وهو يفعل ذلك تنكيلًا وسخطًا على كل رغبة في المعنى كامنة في أي شكل من الخطاب. هكذا يكون التفكيك ضربًا من **استطيقا** الكتابة، غير أنها **استطيقا من دون ذات.**

---

(1) Christophe Menke, ***La souveraineté de l'art. L'expérience esthétiquue après Adorno et Derrida.*** op. cit. p. 193.

يبدو أنّ قراءة مانك التي تشتق من تفكيك دريدا من مفهوم «السلب الاستطيقي»، تشكو من إحراج حقيقي، إذ كان عليها أن تأخذ في الاعتبار دحض دريدا الحاسم لإمكانية اقتران التفكيك بأيّة نزعة سلبية، قائلًا: لا يمكن ردّ التفكيك لا إلى منهج ولا إلى تحليل. لذلك ليس التفكيك سلبيًّا. بالرغم من كونه قد وقع تأويله على هذا النحو. وبالنسبة إليّ يقترن التفكيك دومًا بمطلب موجب، وإنني أذهب إلى حدّ القول بأنّ (التفكيك) لا يحدث أبدًا بلا محبة». انظر:

- J. Derrida, ***Points de suspensions,*** op. cit. pp. 88-89.

ثالثًا ـ ما يهمنا من هذه الأطروحة لكريستوف مانك التي تبدو وكأنها إنجاز موجب لموقف هابرماس نفسه، هو إمكانية الحديث عن فيلسوف التفكيك في لغة الاستطيقا. وهو أمر سوف نعثر على ما يدعمه لدى ستاينماتز. فنرى هذا الأخير يتكلم بعد هابرماس ومانك عن «استطيقا الكتابة» بما هي استطيقا لما سماه ستاينماتز «باستطيقا الشتات» والانتثار، بل وأكثر من ذلك يذهب صاحب كتاب أساليب دريدا، إلى القول بأنّ «ذاتية ما لا تزال تطبع بطابعها العمل التفكيكي وتتدخل على نحو نشيط عبر نمط من الكتابة»[1]. وهنا يحرص ستاينماتز ـ وذلك تحديدًا ضد غيوفانانجلي (Giovannangeli) الذي يعتبر أن «الاختلاف لا يمكن أن يكون موضوعًا للاستطيقا» ـ على البرهنة على استئناف دريدا لضرب من «التخييل الاستطيقي» ربّ تخييل «يعيدنا ثانية إلى المشكلة الكانطية لتمثيل ما هو غير قابل للتمثيل مثلما تشتغل عليه «تحليلية الرائع» من النقد الثالث»[2].

وإن شئنا العبور أخيرًا بأقل الخسائر الممكنة عبر طيات استطيقا الكتابة بما هي استئناف لضرب من التخييل الاستطيقي العائد إلينا من الرائع الكانطي، بوسعنا أن نكتفي برسم تخطيطية إجرائية نجد ملامحها الكبرى لدى غيوفانانجلي، صاحب كتاب **الكتابة والتكرار**، مقاربات دريدا لسنة 1979. يتعلق الأمر بالتمييز بين ثلاث محطات في استطيقا الكتابة:

أوّلًا ـ لقد كانت مشكلة دريدا في بادىء الأمر هي إشكالية التمثيل. لذلك كان السؤال الاستطيقي الأول منذ كتاب **الكتابة والاختلاف** 1967: كيف نحرر المسرح من دائرة التمثيل؟ لذلك ظهر أرتو موقّعًا لمسرح القساوة. لكن عيب هذا الأخير هو أنه لم يشتغل كفاية على حدود التمثيل، وذلك بالرغم من كونه بحسب دريدا صاحب الفضل الأول في «تحرير الركح من المحاكاة أي من التمثيل المسرحي لنص مكتوب سلفًا»[3].

---

(1) Rudy Steinmetz, ***Les styles de Derrida.*** op. cit. p. 96.

(2) Ibid. p. 97.

(3) Giovannangeli, ***Ecriture et Repetition:*** Paris, Editions 10 - 18, 1979, p. 43.

ثانيًا ـ منذ 1972 أي مع كتاب **الانتثار**، يهاجم دريدا النموذج التقليدي للمحاكاة الذي يقرن الفن دومًا بثنائية النسخة والأصل. وهو ما يدفع بالتفكيك منذ الآن إلى الاشتغال على الأثر الفني وذلك بخاصة بالأدب وانطلاقًا من مالارمي على وجه التحديد. وسوف يستحيل الأثر الفني منذ كتاب «**الانتثار**» إلى حدود «**نواقيس**»، إلى «إحالة بغير مرجع»[1]. غير أن التفكيك سوف يبقى طويلًا سجين هذه العلاقة الحميمة بين الفلسفة والأدب. إنه في ذلك يبحث دومًا في الأدب عمّا يسميه كاتب **مقاربات** دريدا، عن «ميميزيس لا تحاكي شيئًا». وبذلك تستحيل النصوص إلى نسخ لا أصل لها ولا علاقة لها بأي شيء، وهو ما سوف يحرر «الأثر من النموذج». هكذا يحرر التفكيك الفن إذًا من النموذج التمثيلي الذي يجعل من الأثر ضربًا من «الحضور المتميز» أو «مرآة للمرآة»[2]. لكن أي مرآة تلك التي لا تعكس غير مفاعيل الهاوية؟

ثالثًا ـ أما عن المرحلة الثالثة في استطيقا التفكيك، فنحن نفترض أنه بوسعنا العثور على ملامحها القصوى ضمن كتاب «**الحقيقة في الرسم**» لسنة 1978: حيث نشهد على ضرب من المنعرج السياسي في استطيقا التفكيك. سوف يحررنا الرسم من ضجيج العبارة إلى صمت اللوحة. إننا نخرج بذلك من التميز الأنطولوجي التقليدي لفن الكلام، ونرحل إلى فضاء الرسم بما هو طوبيقا غامضة وخطيرة، إذ الصمت فيها أكثر إثارة للقلق والإحراج من نثر النصوص الأدبية.

4 ـ الرسم والرائع:

ما معنى أن نكتب عن الحقيقة في الرسم؟ أو بالأحرى هل يتسع الرسم للحقيقة وهو الذي عمّر طويلًا ضمن دائرة الأشباح مدحورًا مذمومًا ممنوعًا من تصوير الحق وتمثيله؟ ثمّ أين يقع دريدا من تاريخ علاقة الرسم بالرائع[3]؟ ـ يبدو

(1) Ibid. p. 47.

(2) Ibid.

(3) Cf. Rachida Triki, ***L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée,*** op. cit. p. 115: «... C'est «l'effet de sublimité» qui va marquer et constituer un moment dans l'histoire de la peinture en général».

إذًا أن علاقةً ما تنسج تواشجًا غامضًا بين الرسم والحقيقة. وربما يندس الرائع هنا تحديدًا بين الرسم والحقيقة، بما هو الاسم الخفي أو المستحيل الممنوع من التمثيل أو اللامسمى والغائب الذي لا يدرك إلّا عبر الأثر. أما عن الحقيقة فيبدو أن دريدا إنما يتلاعب ويراوغ ويزايد على مفهوم الحقيقة بوصفها حقًّا وصدقًا ووعدًا وعهدًا ودينًا معًا.

إن الأمر يتعلق هنا على حد قول دريدا بـ «الحقيقة وقد وقعت استعادتها هي نفسها (تصحيحها)، إنها الحقيقة شخصًا، بلا وساطة ولا مواراة ولا قناع ولا حجاب. أو بالأحرى إنها الحقيقة الحقة، أو هي حقيقة الحقيقة، وقد وقع تصحيحها في قدرتها على التصحيح، وإنها الحقيقة التي تشبه نفسها كفاية من أجل الإفلات من كل احتقار، ومن كل وهم؛ وحتى من كل تمثل ـ لكنها هي أيضًا الحقيقة وقد انقسمت بعد على نفسها بالقدر الذي يكفي من أجل أن تتشابه، وأن تنتج أو تلد مرتين، وذلك بحسب حالة المضاف إليه مرتين، حقيقة الحقيقة وحقيقة الحقيقة»[1].

ماذا يقصد دريدا باستعادة الحقيقة في قدرتها على التصحيح وإحقاق الحق نفسه؟ وأي حق في التفكيك الذي أعلن منذ البداية ضرورة تكنيس هذا المفهوم بوصفه مقومًا من مقومات مركزية اللوغوس؟ ـ ينطلق دريدا في كتاب «**الحقيقة في الرسم**» من طوبيقا بعيدة عن المفهوم الفلسفي التقليدي للحقيقة. ويبدو الكتاب قد خرج للتو وانتشر مباشرة من بين يدي بول سيزان. إنه سليل وعد اتخذه الرسام الفرنسي الشهير سيزان بقول «الحقيقة في الرسم». يقول سيزان على حد إحالة دريدا عليه متبنيًا هذا القول: «إني أدين لكم بالحقيقة في الرسم وإني لسوف أقولها لكم». هكذا يصير هذا القول نقطة انطلاق الكتابة على الرسم. لكن الأمر ليس مجرد قول كأي الأقوال الأخرى، بل هو دين ينبغي تسديده والإيفاء به على نحو كامل. لكن هل وفّى سيزان بذاك الدين وهل بوسع الرسم أن يتعهد قول الحقيقة وصيانة الحق؟ وإن كان الأمر كذلك ما دخل التفكيك بين الرسام والوعد بالحقيقة؟ ـ إن «**الحقيقة في الرسم**» عنوان غريب عن دريدا. وإن صاحبنا يتبرأ

(1) J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit. p. 9.

على مرأى من الجميع من توقيع هذا العنوان. لذلك نراه يبدأ منذ الوهلة الأولى بالفتك بالتوقيع والعنوان، بوصفها أجهزة نفوذ للذات ينبغي تبديدها. فالكتابة لا تولد إلّا من الغياب والمجهول ومن «أي أحد». لذلك تبدو الحقيقة في الرسم من القول التالي: «أحدهم يأتي، وهو لست أنا، ويعلن إنني أهتم بالعبارة في الرسم»[1]. يتبرأ دريدا إذن من أبوّة العنوان تبرؤه من الحضور ومن الذات الكاتبة ومن إرادة القول ومن ادعاء ملكية الحقيقة.

ما الذي يحدث تحديدًا حينما يكتب رسام في حجم سيزان قولًا من قبيل «إنني أدين لكم بالحقيقة في الرسم»؟ هنا يقف دريدا طويلًا عند هذا القول من أجل الإيفاء بحقيقته وإحقاق الحق فيها. ليس الأمر مجرد قول أو كلام، إنما هو فعل لغوي حمّال لحقائق متعددة ومتشابهة وقابلة للزرع والتخصيب وللعدوى والتكاثر معًا. قضية غريبة والأغرب منها هو أنّ قائلها رسام فحسب. كيف نمنح الرسم إذًا بوصفه فضاء الصمت بامتياز حق الكلام بل وحق اختراع الحقيقة وتصويبها وحق استعادتها أو استرجاعها وتسليمها إلى من هو حقيق بها. وهنا نشهد على طاقات التفكيك وإمكاناته اللامتناهية في مسائلة الافتراضات وإحباط التوقعات وزرع التوترات. فسيزان هنا لا يقول الحقيقة إنما هو بالأحرى يكتبها، وهو إذ يكتب إنما يفعل ذلك في «لغة لا تبين شيئًا»، و«لا تكشف عن شيء» و«لا تصف شيئًا» وهي بخاصة «لا تمثل شيئًا»[2].

إننا هنا نتحول إذًا دومًا وأكثر فأكثر من الحقيقة التي يدعيها اللوغوس المركزي بما هي قائمة على أولوية الكلام ونفوذه وأبوّته للمكتوب؛ إلى فضاء الرسم بما هو فضاء الصمت، صمت يقاوم الكلام وينتصر عليه ويهزمه بالكتابة. لا ينتمي إذًا قول سيزان المتعهّد بالحقيقة في الرسم إلى مجال الخطاب الكلاسيكي. إنه من جنس الأقوال الإنجازية التي إذ تنطق تعد فتقسم على إنجاز الوعد بما هو

---

(1) Ibid. p. 5.

(2) Ibid. p. 7.

دين وعهد وواجب صدق معًا. إن قول سيزان إذًا ليس من جنس الإقرار ولا الوصف بل من جنس الإنجاز والفعل. إن دريدا ينكل ههنا رأسًا بالثنائي الكلاسيكي الذي يفصل النظر عن العمل، والكلام عن الفعل. إنما الحقيقة الحقة هي الصدق وهي القسم الذي يعهد والذي يعد.

ذاك هو ما نقرؤه بقلم فيلسوف التفكيك، كاشفًا عن حقيقة قول سيزان، قائلًا: «إني أدين لكم بالحقيقة في الرسم وإني لسوف أقولها لكم. لو أخذنا قول سيزان حرفيًا، إنه يقسم على القول، فهو لا يتكلم فحسب، إنما هو يعد بفعل ذلك، إنه يلتزم بالكلام. إنه يقسم على أن يقول عبر الكلام، الحقيقة في الرسم. الحقائق الأربعة للرسم. هنا يعطى فعل القول ـ الوعد ـ بوصفه حقًّا، حقيقيًا وصادقًا في كل الأحوال، وإنه يعد حقًّا بقول الحقيقة فعلًا»[1].

لكن هل وفّى سيزان حقًّا بما وعد به؟ بل هل هو قد وعد حقًّا بقول الحق عبر رسمه حرفًا حرفًا وخطًّا خطًّا؟ وما علاقة دريدا بوعد لا يخصه وبدين لا يتعلق به وبقسم لم يأخذه على نفسه؟ هل هي حكاية التوقيع المضاد الذي يحتمله كل توقيع بوصفه ضربًا من «نداء الآخر»؟. وفي كل ذلك يبدو صاحب التفكيك مستاءً مترددًا قلقًا إزاء هذه الوضعية غير المريحة بالمرة. ويبدو أنه غير قادر صراحة على أن يتبنى وعد سيزان ولا هو كفيل بإنجازه ولا حتى بترجمته. وها هو يخاطب قارئه موصيًا إياه بالتمهل وبألّا يحث الخطى، لأن مثل هذه الطوبيقا الخاصة بقول الحقيقة وإنجازها، تبدو غير آمنة تمامًا.

وهو ما يصرح به قائلًا: «ولو أردتم التريث قليلًا في هذه الأماكن، لعرفتم أنّي غير قادر على السيطرة على هذه الوضعية وعلى ترجمتها وحتى على وصفها. إني لا أستطيع نقل ما يحدث فيها، أي قصّه أو رسمه، أو النطق به أو محاكاته، أو منحه للقراءة أو إعطائه شكلًا»[2].

لكن بالرغم من ذلك سوف يسلك دريدا إزاء هذه الوضعية غير القابلة للترجمة، وعلى حد عباراته، وكأنما كنت بصدد القول للتو «إني أهتم بالعبارة في

---

(1) Ibid. p. 12.

(2) Ibid. p. 6.

الرسم». وهكذا تولد لباقة التفكيك من الحيلة الخطابية لعبارة، عزيزة جدًّا على كانط، هي عبارة «كأنما». وأي «كأنما» تلك التي تدفع بالتفكيك إلى أن يكتفي دومًا بأن «يستأنف النص. . وبأن يعيد إنتاجه وبأن يفسح المجال لولادته مرة أخرى»[1]. لذلك لن يبقى قول سيزان قولًا واحدًا إنما سيكتب له أن يتكاثر في حقل التفكيك إلى ما لا نهاية له. سوف يصير بوسعه أن ينقسم إلى أربع فرضيات، كل منها بوسعها أن تنمو عبر «الزرع أو العدوى أو التلوث الإشعاعي إلى ما لا نهاية له».

وهنا تحديدًا يتدخل التفكيك باثًّا انفعالات الكتابة في كل اتجاهات الرسم: منذ إطار اللوحة إلى العنوان والتوقيع والأرشيف والخطاب والمتحف والسوق، بل وحيثما «نشرّع برسم الحدّ، حدّ اللون»[2]. هكذا تولد الحقيقة إذًا من رحم الرسم أربع مرّات. وهي أربع قصدًا لأن الجهات أربعة والإطار هو دومًا ذو خطوط أربعة، وكسرًا لشكل ثالوث اللاهوت المسيحي وثالوث جدلية هيغل للروح المطلق. ههنا نشهد كيف يطوق دريدا مواقع نفوذ الإطار ـ إطار اللوحة بوصفها المكان الشرعي الأول لولادة الإطار نفسه ـ من الجهات الأربع، محررًا بذلك حدود الرسم من الحدّ والخط والسطر والذات. . .

في **المرة الأولى** يختار دريدا أن يورط بالتفكيك أهم ما حدث ضمن التقليد الفلسفي الطويل لفلسفة الفن. يقرر دريدا إذًا أن يستدعي بادئ الأمر كبار فلاسفة الفن من أفلاطون إلى هيدغر مرورًا بكانط وهيغل على سبيل الإغراء والأغواء والقنص، ولكنه يفعل ذلك أيضًا على سبيل الإكرام والضيافة والصداقة معًا. يتعلق الأمر على حدّ عبارات دريدا بـ «إغراء للفلسفة (أفلاطون وكانط، هيغل وهيدغر) التي لا زالت تهيمن على الخطاب في الرسم. كل ما كان بوسع كانط أن يستشفه تحت اسم الباررغون (مثلًا الإطار) لا هو داخل الأثر ولا هو بخارج عنه»[3]. اسم كانط يبدو على

---

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 4.

(3) Ibid. p. 3.

دلالة كثيفة ههنا خاصة وأن الأمر يتعلق بأولى سطور الكتاب. سوف تستحيل الحقيقة في الرسم إلى كتابة على وجه النقد الثالث لكانط تحديدًا. إننا إزاء ما يسمى بالتوقيع المضادّ لكتاب نقد ملكة الحكم لكانط.

ما الذي يغري التفكيك في باررغون كانط الذي ليس هو في الأثر ولا هو خارج الأثر؟ وماذا فيما أبعد من الأثر الفني؟ ههنا يستولي دريدا على البارغون الكانطي من أجل تحويل وجهته استثمارًا لكل طاقاته الحرة وإطلاقًا لسراح من مركزية اللوغوس الذي لم يكن عادلًا لا إزاء الرسم ولا إزاء البارغون. وإننا لسوف نعلم منذ هذا التوقيع المضادّ لنقد ملكة الحكم كم كان الخطاب الفلسفي غير محقّ إزاء الحقيقة في الرسم حينما طفق يطارد البارغون ويقصيه حيثما حلّ. وسوف نعلم أيضًا كم أسرفت فلسفة الفن التقليدية حينما برّأت الحقيقة من الرسم لدى أفلاطون، وحينما خبّأت الرائع في حقل اللاهوت مع كانط وهيغل، وحينما ورط الرسم بالأيديولوجيا مع بنيامين، وحينما أعاد القداسة أخيرًا إلى الرسم مع هيدغر وشابيرو. فباررغون هو إذًا حقيقة الرسم وحقيقة الأثر الفني بعامة، وهنا سوف نشهد كم يراهن دريدا على تحرير الفن نفسه من إشكالية أصل الأثر الفني لهيدغر.

وفي المرة الثانية يحل دريدا ما يسميه «رموز العقد الفريد ما بين العلامة الخطية والإشارة الصوتية». إنه يجمع بذلك عنوة كل العناصر التي تؤثث الفضاء الخاص بالرسم، من «الحرف واسم العلم في الرسم، والقصص، وإعادة الانتاج التقني والأيديولوجيا والسيرة الذاتية والسياسة»[1]. ههنا تحديدًا تستحيل الكتابة صراحة إلى ما ينفك يعاود الظهور في هذا النص تحت عبارات من جنس «الهبة» و«العطاء» و«الحظّ». وإننا نتحول بذلك شيئًا فشيئًا من التفكيك بوصفه اختلافًا إلى الكتابة بما هي هبة. إن الكتابة تمنح الحظ هنا تحديدًا إلى لوحة آدمي «سفر الرسم» وذلك بوصف الرسام آدمي هو صاحب الحق الشرعي في الرسم.

---

(1) Ibid. p. 14.

يقول دريدا: «لقد كان بوسع الحظ أن يعطى إلى سفر الرسم لفليريو آدمي»[1]، لكن ما الذي يحدث تحديدًا مع الحقيقة حينما تصير إلى رسم لانتحار بنيامين على الحدود الإسبانية الفرنسية فارًا من شبح النازية؟ وأي حظ وفأل وسعد يعطيه التفكيك لرسم يشهد على انتحار اللوحة والحقيقة معًا بانتحار أكثر القائمين على قداسة الأثر الفني بوصفه يقوم مقام الحقيقة في ذات نفسها؟ ـ إن الحقيقة في الرسم تعني هنا إذًا، وعلى حد تعبير دريدا نفسه: «الحقيقة وقد تم تمثيلها بكل وفاء، خطًا بخطّ، وفي صورتها الشخصية»[2]. فلا هي بالحقيقة التي تفيد «التطابق» ولا هي بالحقيقة في معنى «الانكشاف». إن الرسام آدمي برسمه بنيامين، أي بتمثيله بنيامين في الرسم، هذا المدافع بامتياز عن أصالة الأثر الفني قد فتح الرسم على الهاوية. أو بالأحرى لقد انتحر الرسم نفسه بتمثيل بنيامين منتحرًا انتحارًا تختلط فيه السيرة الذاتية بالقصة السياسية باللاوعي الأوروبي الفظيع. هل الرسم حينئذ تمثيل أم تنكيل؟ وهنا يحدث لانفعالات الكتابة أن تبلغ أقصاها من أجل أن يخرج التفكيك عن طوره ويصير إلى ما سمّاه دريدا بنفسه بـ «صيحة لا شكل لها». إزاء سفر الرسم لآدمي يتساءل دريدا: «.. حينما نسمي لوحة انسحاب بنيامين لآدمي، إنه دومًا ومرة أخرى التأويل النشيط لشذرات صوّرت بالأشعة، اختزال ملحمي للاوعي الأوروبي، تلسكوب هائل لحدث فظيع».. وأي تلسكوب ذاك الذي يختلط فيه «البيوغرافي والتاريخي والاقتصادي والتقني والسياسي والإنشائي والنظري»[3].

إن الرسم يخرج هنا من دائرة استطيقا الجميل مرة واحدة، ولا يبقى منه غير **الرائع** في معنى **الفظيع** المفزع الذي لا لذة فيه غير اللذة السالبة. إن هذه اللذة السالبة تتحول إلى استنكار صريح هو التفكيك نفسه وهو بصدد كتابة حكاية الرائع. وأية حكاية تلك التي تكتبها «الانفعالات التائهة». إن الأمر يتعلق وفق عبارات دريدا بـ «نقل وترحيل، غزو واجتياح، نفي وهجرة الجماهير، حنين

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 9.

(3) Ibid. p. 200.

وانفعالات تائهة، اضطهاد وتهجيرات وتعنيفات ونكوصات. إن تصوير آدمي إنما يخترق المتحف عبر ضرب من التفجيرات»[1].

في **المرة الثالثة** يكتب دريدا عن رسم تيتوس كارمال، وهو رسم يصور فيه رسامه 127 تابوتًا. ههنا تستحيل الحقيقة إلى «حداد» على الرسم، ويستحيل التفكيك في أوج انفعالاته إلى «تعليقات على توابيت الموتى». لكن من يوقع توابيت الموتى؟ وأي حقيقة في رسم لا يزهر إلّا حذو القبور؟ ولماذا يرسم كارمال التابوت 127 مرة؟ وهل تكون هذه التوابيت متماثلة أم أن لكل تابوت فرادته الخاصة؟ هل رسمت هذه التوابيت بوصفها نسخًا لنموذج وأصل واحد أم كلها نسخ بلا أصل؟ ـ لكن كارمال لا يلعب بالتوابيت ولا يلعب معها وهو لا يرسمها اعتباطًا. إنما الأمر أجلّ من ذلك بكثير. إن كارمال يوقع، على حدّ تعليقات دريدا، بنظريته في النعوش «نهاية البراديغم ونهاية الترنسنندانتالي معًا». وإن كارمال هنا إنما يعنف «النعش الترنسندانتالي»[2]، منجزًا بدلًا عن الحقيقة في الرسم، عملًا للحداد على الرسم.

وفي **المرة الرابعة** يتفرغ فيها دريدا إلى ما يسميه بـ «تصحيحات للحقيقة في مقاييس أحذية فان غوغ». وهنا يتدخل فيلسوف التفكيك من أجل «الحق في الرسم»، إنصافًا للوحة أحذية فان غوغ من معركة شرسة أقامها شابيرو ضدّ هيدغر. إنها خصومة تدور بين «الريفي الأصيل والمهاجر المنبتّ». أحدهما يقول «إنها أحذية لريفية»، وهو هيدغر. في حين يذهب الآخر إلى حد اعتبار هذه الأحذية أحذية فان غوغ وقد رسمها بنفسه، وهو شابيرو. من هو الحقيق بقول الحق في الرسم حينئذ؟ هل هو هيدغر الذي يعتبر أن هذه اللوحة إنما تعين حدوث الحقيقة فعلًا؟ أم هو شابيرو المختص في فلسفة الرسم وفي رسوم فان غوغ تحديدًا؟ أم هو دريدا الذي يحدث له أن يحلم بـ «رسم بلا حقيقة»؟

---

(1) Ibid. p. 195.

(2) Ibid. p. 239.

وإنه لركح عجيب جدًّا ذاك الذي يرسمه لنا دريدا من أعلى منابر التفكيك. والعجيب فيه أكثر هو اختصام ثلة ذات شأن من العقول الغربية المعاصرة في أمر أحذية فان غوغ: إلى من تعود هذه الأحذية؟ سؤال مغلوط سلفًا سجين رغمًا عنه ضمن براديغم فلسفة الذات. لذلك كانت الأجوبة عنه أجوبة لا تعد بالحقيقة على نحو وفيّ وصادق. فلا الأحذية تعود إلى فان غوغ نفسه بوصفه توقيعًا واسم علم وبوصف اللوحة هي آخر من يمثل الذات. ولا هي تتسلق اللوحة من بين قدمي ريفية عائدة لتوها من الحقول. ومن قال إنها فعلًا زوج من الأحذية؟ ألا تكون زوجيْ حذاء «أيسريْن» فحسب من دون «أيمن»؟ إن هذه الأحذية لا تعود إلى أي أحد. ذاك هو ما انتهى إليه دريدا معيدًا حق الرسم إلى أصحاب الحق. فلا حقيقة الرسم تعود إلى الرسام بوصفه ذاتًا بعد موت الذات، ولا هي ملك للأرض وللأصل، إنما هي ملك للرسم وللكتابة.

تلك هي إذًا الحقائق الأربعة للرسم بما هي باررغا تحيط بالرسم وتطوقه من كل صوب. أربع موتات يسجلها حينئذ التفكيك بوصفه عمل حداد «مسؤولًا» على الرسم. موت الجميل ودخول الفن فلك «الرائع بوصفه ممثلًا للهاوية بامتياز». انسحاب الفنان من فضاء الرسم تاركًا الأثر والغياب والانفعالات التائهة. تحول الرسم إلى فضاء لرسم التوابيت وإلى توقيع لنهاية البراديغم كي لا تبقى غير الأطياف والنسخ والأشباح التي لا تحاكي شيئًا. وأخيرًا يشهد الرسم على نهاية معارك «الذات». فلوحة فان غوغ لا ذات، إنما هي مجرد رسم لا غير. هكذا يعطي التفكيك للرسم الحظ السعيد مرات أربعَ. وفيها يتحرر الرسم والفن بعامة أربع مرات: **أولًا** إنه يتحرر بادئ الأمر من استطيقا الجميل بوصفها «أسلوبًا في تجفيف الورود». وهو يتحرر **ثانيًا** من وجه الفنان وشخصه وفلك التمثيل بعامة، من أجل أن يصير إلى «تلسكوب ضخم للاوعي الأوروبي» في تعنيفاته ونكوصاته الأكثر فظاعة. وهو يتحرر **ثالثًا** من ثنائية النسخة والأصل من أجل أن ينفتح على الموت وعلى تجربة الحداد. والرسم يتحرر **أخيرًا** من معارك الأصل والذات والأرض والحنين إلى الوطن الأصلي المفقود. لقد انهزمت الأقوال في الحقيقة وانهزم بالأحرى الرسم

الذي يدعي الحقيقة. لكن ما تبقى جدير بالذكر. لقد تبقى الرسم وتبقى الباررغون. ويسعفنا الحظ أن نحلم بـ «رسم بلا حقيقة»، حيث لا وجود إلَّا للأطياف بلا أصل وللأشباح الهائمة التائهة داخل طيات النصوص. لكنها أطياف لها من «الطاقة الحرة والممتلئة والخالصة» ما به تحتج على الأطر والمراجع وما به تنثر الباررغون المربك نازعة بذلك عن النصوص قداستها وسكونها المزعوم، من أجل الكتابة والإكثار من الكتابة[1]، إن دريدا يسعى من وراء كل ذلك إلى تحرير الرسم من لاهوت العلامة ومن منطق المحاكاة والتمثيل ومن ثنائيات النسخة والأصل معًا. إن الكتابة تهاجر ههنا تحديدًا بالرسم إلى حيث «تنويع الذرات» تنويعًا لا يتوقف من أجل الإفلات «من العنصر المتعالي». هجرة وترحال إلى حيث لا تبرير ولا وعي ولا تمثيل ولا محاكاة. هجرة إلى حيث تصير الكتابة نفسها، وعلى حد عبارات دريدا، «شرخًا اختلافيًّا» أو «صيحة لا شكل لها». ربّ شرخ لا يعود إلى أي قاموس كما لا يمكن تدجينه بواسطة الأفعال المهدئة». إن الأمر يتعلق بحسب دريدا، بـ «شرخ يحضر جسدًا آخر تمامًا ويشقه»[2].

II ـــ الرائع في تجربة «الباررغون»

1 ـ الباررغا والجميل:

في الفقرة رقم 14 من تحليلية الجميل من كتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط يولد بقلم كانط أول تعريف فلسفي التقطه دريدا لمفهوم الباررغا.

---

(1) بوسعنا أن نشير هنا إلى أنّ مفهوم الباررغون الذي نكتب تحت رايته عن الرائع النصي لدى دريدا، بوصفه أقرب الأشكال الفلسفية إلى استطيقا كانط، هو ينتمي إلى عائلة واسعة من المفاهيم التي نشّطها دريدا، منذ إطلاق مفهوم «الاختلاف» إلى مفهوم «الأثر» و«الغير» و«الكتابة» و«الباقي» و«الهامش» و«الإضافي»،... يقول دريدا: «لاشيء يوجد خارج السياق، بل إنّ حدّ الإطار أو ضفاف السياق تتضمّن دومًا منطقة عدم انغلاق. إنّ الخارج يتسلل ويعيّن الداخل نفسه. ذاك هو ما اشتغلت عليه منذ زمن طويل عبر كلمات الإضافي» و«الباررغون» وفي كل مرة أعبّر فيها عن أثر الكتابة أو التسجيل». انظر: J. Derrida, ***Limited Inc.*** op. cit. p. 282.

(2) J. Derrida, ***La vérité en peinture***, op. cit. p. 199.

يقول كانط: «حتى ما يسمى زخارف (باررغا)، أي ما لا يعود إلى التمثل الشامل كعناصر داخله، بل تأتي عليه من الخارج كإضافات وتزيد من رضا الذوق، فإنها لا تفي بذلك إلّا عبر شكله أيضًا. فهكذا مثلًا أطر اللوحات أو الألبسة على التماثيل أو أروقة الأعمدة حول المباني الفاخرة. أما إذا لم تكن الزينة نفسها في الشكل الجميل، وإذا وضعت فقط لتحث بإغرائها على الإعجاب باللوحة ـ كما هي الحال في وضع الإطار المذهّب ـ فهذا ما يسمى حلية ويسيء إلى الجمال الأصيل»[1].

في مثل هذا النص، الذي ينتمي إلى اللحظة الثالثة من لحظات تعريف حكم الذوق بوصفه «حكمًا بلا غاية»، يولد إذًا مفهوم **الباررغا**. وهو إذ يولد على نحو اعتباطي ومقلق وفي طوبيقا مرتبكة سلفًا، إذ يخصصها كانط لمجرد «أمثلة توضيحية»، بحسب ما يصرح به العنوان حرفيًّا، إنما يولد مقترنًا بالجميل اقتران الزخارف أو الحلي أو الزينات بالجمال الأصيل.

لكن اقتران الباررغا بوصفه **زخرفًا**[2] بدائرة الجميل الذي يشرع له كانط، من وجهة نظر الذات الاستطيقية المتعالية المحضة والزاهدة في المتعة والمنفعة والغاية معًا، يسبب للجمال الأصلي الإحراجات التالية:

أولًا ـ نشهد في هذا الموضع من أعماله تحديدًا كيف يأتي كانط على عبارة باررغا في أصلها اليوناني، دون الانشغال لا بترجمتها ولا بتبرير نقيض ذاك الأمر. هل عبارة باررغا إذًا هي من قبيل ما لا يترجم، تلك العبارات التي تخترق بغرابتها وعجمتها كل اللغات دون أن تخرج عن أصالة رحمها اللغوي الأول؟ أم

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***, op. cit. 986.

(2) بوسعنا أن نشير هنا إلى التنشيط الفلسفي لمفهوم «الزخرف» بوصفه مصدرًا للتجريد وأنموذجًا افتراضيًّا للإبداع، على حدّ عبارات أحد الجماليين المعاصرين بوسي غلوكسمان. فضدّ حداثة جمالية قائمة على إقصاء الزخرف، تشتغل غلوكسمان في الأفق الذي افتتحه كتاب **ألف مسطّح** لدلوز/غواتاري، للفنون المترحلة، على ما نسمّيه «**فلسفة الزخرف الخاصة بالشرق داخل الغرب**». انظر:

- Christine Buci-Glucksmann, ***Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident.*** Paris, Galilée, 2008, p. 22. Cf. G. Deleuze. F. Guattari, ***Mille Plateaux.*** Paris, Minuit, 1980, p. 614 sq.

أنّ كانط، وهو رأي دريدا، إنما يحافظ بمحافظته على الأصل اليوناني على ما يسميه فيلسوف التفكيك بـ «الكرامة المفهومية» لهذه العبارة؟ وأية عبارة تلك التي تصر على أن نبقي عليها كما هي في غيريتها الجذرية وعبقها وهالتها الملغزة والإعجازية؟

ثانيًا ـ إن باررغا التي يحبسها كانط بين قوسين تبدو عبارة محرومة من حق المواطنة الفلسفية. ويعوضها كانط بعبارة بديلة قابلة لعبور اللغات بسرعة أكبر، هي عبارة «الزخارف»(1). لكن هذه الزخارف لا حق لها، مهما تزينت وتجملت وأغرت وأعجبت فأمتعت، في الانتماء إلى دائرة الجميل بما هو يسبح في فلك التمثيل. إن الزخارف لا تأتي إذًا إلى الجمال على حد ذوق كانطي أصيل إلّا بوصفها باررغا. وباررغا تعني حينئذ كل ما هو مضاف وملحق وزائد. فباررغا لن يكون دومًا إلّا خارجيًّا وغريبًا ومفسدًا للذوق الأصيل. لكنه رغم ذلك يزيد من إشباع الذوق ويجذب الذات عبر الحلي والزينات إلى الجميل(2).

ثالثًا ـ إن هذه الزخارف لا تصلح إلّا لجذب الذات وإغرائها وإغوائها بالجميل عبر الزخرف الذي يقصيه كانط من دائرة الجمال الأصيل، بل هي تضر به وتفسده وتهدده. هكذا يحكم كانط على الباررغا بالخروج عن استطيقا الذات، وذلك بوصفها ملحقة وثانوية وخارجة عن النطاقين: نطاق الجمال الخالص ونطاق الذوق الأصيل.

والجدير بالذكر هنا أن الولادة الكانطية لمفهوم الباررغا إنما يتنزل تحديدًا

---

(1) يمكننا أن نشير هنا إلى عمل الأستاذ توفيق الشريف الذي قرأ موضوعة «الزخارف» في التراث العربي الإسلامي في ضوء مقولات الجماليات المعاصرة. انظر:

- Cf. Taoufik Chérif, ***Eléments d'esthétique arabo-islamique***. Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 51 sq.

(2) هنا نقف على موقف غلوكسمان من «زخارف» كانط. تقول: «إنّ كانط، بجعله الزخرف شأنًا زائدًا... قد فتح ثُلمةً سوف يصير معها التحذلق في الأسلوب والإحساس الزخرفي إلى موضوع إقصاء بل وحتى إلى موضوع تحريم مع نهاية الحداثة» ـ. نفسه، ص 20.

ضمن مشكلة جوهرية يشتغل عليها كانط منذ الفقرة الثالثة عشر من **النقد الثالث**. إن الأمر يتعلق بالبحث عن شروط إمكان استنباط أحكام ذوقية خالصة كفيلة بفكرة الجمال الأصيل. علمًا وأن الخالص والأصيل يعني في لغة كانط ما لا يقترن بأي إحساس من قبيل الانجذاب أو الانفعال. لكن الطريف في كل ذلك هو انبثاق الرائع ههنا بالضبط في المكان والزمان نفسه لولادة الباررغا. لكن لم يولد الرائع ههنا تحديدًا؟ بل ولم يولد قبل أوانه متساوقًا مع مفهوم الباررغا ومتشابكًا معه على نحو عجيب؟ كلاهما شكل من الملحق الخارج والخارجي عن حقل الجميل كلاهما بما هو **جاذبية** (في حالة الباررغا) أو بما هو **عاطفة** (في حالة الرائع). وكلاهما يفسد الذوق الخالص ويضر بالجمال الأصيل. كلاهما شكل من الملحق ومن الهامش الذي نكتفي بإعطائه منزلة ثانوية بالنسبة إلى مركزية الجميل. وإن كان كانط لا زال يفرق في الفقرة 14 بين **جاذبية** الباررغا **وعاطفة** الرائع، فسوف نرى منذ الفقرة 23، حينما يتقدم كانط في نصه باتجاه الرائع، كيف تختلط في حركة الرائع عمليات الجذب والدفع وتوقف القوى الحيوية ثم اندفاعها وانفعالها، إلى حدّ بلوغ الذات أقصى عواطفها وأوج حيويتها.

2 ـ دريدا، كانط، الباررغا بين الفن والدين:

غير أن قصة كانط مع الباررغا والرائع لا تقف في حدود مجال الاستطيقا، وهو أمر يهم دريدا كثيرًا، بل هي حكاية تمتدّ إلى موضع أكثر إحراجًا هذه المرة. إنها طوبيقا الدين في **حدود مجرد العقل** لسنة 1793[1]. وحينئذ علينا، مثلما يطالبنا بذلك دريدا، أن يكون بوسعنا أن نقيس المسافة والعلاقة أو التواطؤ السري الغامض ما بين باررغا الاستطيقا وباررغا الدين. حينها فقط سوف يكتب لنا أن نشهد على الفرق بين **زخارف** الجماليات **والخرافة** التي تهدد الدين في حدود العقل.

يظهر علينا مفهوم الباررغا ثانية في فلسفة كانط الشيخ وفي طوبيقا مثيرة فيها

(1) E. Kant, *La religion dans les limites de la simple raison,* in: ***Œuvres philosoophiques, III,*** op. cit. p. 70.

من الشيخوخة ومن الرقابة الشيء الكثير. إن الأمر يتعلق بهامش مطول يذيل به كانط آخر القسم الأول من الكتاب حول الدين. وفي هذا الهامش يعاود البارغا الظهور ثانية على سطح الذات المتعالية. غير إننا متى علمنا هنا أن القسم الأول من كتاب 1793 هو فصل خاص بـ «الشر الجذري»، علينا حينئذ أن نحذر من التشابك الممكن بين «الشر الجذري» والدين والبارغا والرائع معًا. أيّ منها هو موطن للشر الجذري الدين أم بارغا الدين؟ وإن كانط لا يوافق طبعًا إلّا على الإمكان الثاني. ومن أجل إنقاذ الواجهة يكثر كانط من إنجاب البارغا لكنه إنما يفعل ذلك من أجل وأدها. إنه يعلن عن أربعة أنواع من البارغا التي تهدد الدين العقلي الذي يدعو إليه. وهذه البارغا هي الحماسة والخرافة والإشراق والقول بالخوارق. إنها جميعها أشكال من «الاستبداد الروحي».

بذلك يكشف لنا كانط عن موقع مثير وخطير لتشابك عنيد بين الجماليات والدين، وبين تجربة البارغون اللاهوتية وتجربة البارغون الجمالية. كلاهما يفسد على طهره وزهده ويهدد وجوده في آن معًا. وكلاهما قد يتحول إلى استبداد بالذوق في حالة الجميل واستبداد روحي في حالة الدين. يقول كانط: «.. إنها بارغا للدين داخل حدود العقل المحض...»[1].

ههنا تلعب البارغا نفس الدور الذي أوكله إليها كانط في **النقد** الثالث. إنه يلعب على الحدود الفاصلة والواصلة معًا بين الداخل والخارج، والأصيل والغريب والنص المركزي والهامش الثانوي. إن بارغا الدين لا تنتمي إلى الدين من داخله ولكنها تقترن به من خارجه. إن دين العقل يقوم في جوهره على إقصاء البارغا. لكنه إذ يقصيها ويلفظها لفظًا بالدفع بها إلى خارج غير معلوم، يبقى مع ذلك غير قادر على التحرر منها تمامًا. إن هذه البارغا تحده وتلامسه وتدفعه وتزاحمه وتتنظر معه وجهًا لوجه ووجهًا بوجه، وهي في ذلك كله تحدث عليه ضغطًا متواصلًا يدفع بالدين إلى تخومه القصوى. ونشهد ههنا على الممثل النموذجي للوغوس الأوروبي كيف يجهد نفسه ونصّه مرتين على إقصاء البارغا، باعتماده في

---

(1) Ibid.

غضون المرتين، لنفس حيلة العقل: ففي المرة الأولى يأتي على ذكر العبارة ـ بارergا ـ على نحو محتشم قلق ومرتبك. فهو يهبها في الاستطيقا وضع المقيم غير المستقر في حدود القوسين فحسب. أو هو يعلق حضورها تعليقًا، لكنه لا يستطيع مع ذلك تغييبها مرة واحدة. أما في المرة الثانية فتراه يمنح حدود الدين وهوامشه كرامة أرحب قليلًا. هامش لكنه مطول، ملاحظة عامة لكنها قارة ومستقرة لأنها ستكرر الظهور أربع مرات، وذلك من أجل أن تحدّ وأن تحصن أسوار دين العقل المحض من الخرافة والتعصب وكل أشكال الاستبداد الديني الممكنة.

والمثير في باررغا الدين المحض هو أنه بالرغم من كونه مجرد «مسألة ثانوية»، فإن كانط يقرر هنا تحديدًا في نفس الطوبيقا التي ظهر فيها مفهوم الباررغا، توقيع مفهومه النموذجي الأكثر نفوذًا، أي «العقيدة التفكّرية»، بوصفها نمط التدين الممكن في حدود عقل خالص من الطقوس والديانات التاريخية التي قد لا تؤدي إلّا إلى الخروج عن الدين العقلي القائم على التفكّر. لكن أليس التفكّر غير طريقة تفكير ملكة الحكم الاستطيقي نفسها؟ وهنا ينبغي الوقوف عند الفرق الجوهري بين باررغا الجماليات وباررغا الدين. فلئن كان باررغا الجماليات يهدف إلى إشباع رغبات البشر، فإن باررغا الدين تهدف إلى رضا الإلٰه. إن باررغا الاستطيقا تضر بالذوق الخالص، لكنها تنمي إشباع الذوق. وفي الدين هي تضر بدين العقل الخالص، لكنها ترضي الإلٰه في اعتقاد المؤمنين به.

ولا يفوت دريدا أن يقف عند هذا الأمر طويلًا ضمن نصه **العقيدة والمعرفة**[1]. وهو ينبهنا أن ههنا سياقًا مختلفًا جدًّا، وبالتالي أن سياق باررغا الجماليات ليس هو سياق باررغا الدين، بالرغم من أن «البنية مماثلة وجدّ إشكالية»[2]. لذلك يورطنا دريدا بهذا المكان ويدفع بنا إلى الإحراج الذي يسكن اللوغوس الغربي مرة أخرى. يقول دريدا عن هذا المكان الذي يولد فيه باررغا

---

(1) J. Derrida, *Foi et savoir. Les deux sources de la religion aux limites de la simple raison,* in: **La religion.** Séminaire de Capri. Sous la direction de J. Derrida et G. Vattimo. Paris, seuil, 1996, p. 22.

(2) J. Derrida, ***La vérité en peinture,*** op. cit. p. 64.

الدين: «المكان ـ شكل هذا المكان يهمنا كثيرًا»[1]. لماذا يسعى اللوغوس المركزي إلى التطهر من الباررغا حيثما حلّ؟ وبخاصة حيثما أراد الباررغا اقتحام ميدان المقدس الذي تتزاحم على غزوه جماليات الذوق الخالص القائمة على التفكر الاستطيقي من جهة، وديانة «العقيدة التفكرية» من جهة ثانية؟

لكن البارزغون لا يظهر على سطح الخطاب الفلسفي التقليدي إلَّا ملبيًا لحاجة ما، أو هو، بلغة دريدا، ينبثق حيثما يوجد هناك نقص جوهري، فراغ أو توقف أو عطالة بل وعجز في العقل نفسه. وحينما ينبثق البارزغون يرسم لتوه ملحقًا يضيف ويقوي ويدعم. لذلك ترى العقل نفسه مدفوعًا دفعًا إلى البارزغون، أي إلى الخروج عن حدوده وعن طوره، وهو معنى التعصب والشطط وكل أشكال التطرف. وفي كل ذلك مضرة للعقل وإجحاف، بل وخسران، وتشويه للذائقة الدينية والجمالية معًا. إن بارزغون يهدد كل ما هو أصيل وخالص وطاهر في آن، بلبلة لزهد الذات المتعالية وإرباك لطهرها ولعذريتها المزعومة. وإن أشد ما يثيرنا في لعبة البارزغون آخر المطاف بين المقدسين هو اندفاع كليهما نحو خوض تجربة الرائع. وذلك في معنى نزوع كل منهما نحو الخروج والمروق عن العقل أو عن الذوق أو عن الشكل. انفعال ضد الحدود وتمرد على الإطار. ذاك هو ما فعله التفكيك بوصفه عاطفة للرائع أو جاذبية نحو البارزغون.

3 ـ دريدا يعيد حقوق البارزغون:

ثمة فعلًا ما يجعل مفهوم البارزغون ينبثق ثانية في كتاب **الحقيقة في الرسم**. ألم يولد هذا النص من الإطار، ومن إطار اللوحة تحديدًا؟ وإن لدريدا لحكاية مثيرة مع الرسم وإطار اللوحة منذ الطفولة[2].

---

(1) Ibid.

(2) في كتابه **Mémoires d'aveugle** (**مذكّرات أعمى 1990**) يحدّثنا دريدا عن قصّته العائلية مع الرسم. حيث يعترف للقارئ بضعف موهبته إزاء الرسم وغيرته من أخ له كان حاذقًا في رسم الصور المتعلقة بالدين. يقول: «إنّ تجربة هذه الإعاقة المخجلة تنتمي إلى قصة عائلية لا أحتفظ منها إلّا بأثر ما... الغيرة المنهزمة إزاء أخ أكبر كنت معجبًا مثل الجميع بموهبته كرسام... لقد كنت أتألّم من رؤية رسوم أخي ذات الأطر الدينية المعلقة على جدران البيوت.. كأنّما كنت مدعوًّا إلى أثر آخر مكان الرسم الذي

إن مفهوم الباررغون بوصفه إطارًا يظهر علينا منذ الصفحة الأولى من نص **الحقيقة في الرسم**. لكن العجيب أكثر هو ظهور الباررغا مقترنة رأسًا باسم كانط، وراسمة بذاك الاقتران أولى مهمات التفكيك، تلك التي تتصدر قائمة الحقائق الأربع للرسم. يقول دريدا مستهلاً كتابه:

«ولنقل من أجل ألّا نخرج عن الاطار، أي عن الحدّ، إنني أكتب هنا أربع مرات حول الرسم:

1 ـ اجتذابًا للفلسفة (أفلاطون، كانط، هيغل، هيدغر) التي لا تزال تهيمن إلى الآن على القول في الرسم. كل ما كان بوسع كانط أن يستشفه تحت اسم باررغون (الإطار مثلًا) لا هو في الأثر ولا هو خارجه. وهو منذ أن يحدث، يفكك للتو التناقضات المفهومية الأكثر طمأنة للنفوس»[1].

بهذا النص الذي يبدو لنا منذ الوهلة الأولى نصًا منهجيًّا وحاسمًا، يدفع بنا التفكيك إلى خوض غمار الإحراجات التالية:

أولًا ـ يتعلق الأمر بضرب من التلاعب الإشكالي على التشابك السري بين مفهوم **الإطار** الذي هو في جوهره حدّ ونفوذ معًا، ومفهوم **الباررغون** الذي ليس الإطار غير مثال عليه، وربما يكون أضعف أمثلته. وعليه سوف تمنح الكتابة هذا الباررغون حظًّا أوفر وأسعد. ذلك أن مساحة الباررغون ومفاعيله أرحب بكثير ممّا قلّبه كانط في مهجة العقل الخالص والذوق الخالص والجمال الخالص. بل ليس الباررغون مجرد زخارف مفسدة كإطار مذهّب يغري ويغوي ويدفع إلى المروق وتشويه ما هو أصيل. إنما هو وعلى حدّ عبارات نقطفها من نسيج نص **الحقيقة في الرسم** «طاقة حرة ممتلئة خالصة لا قيود لها»، أو هو أيضًا «الفعل المحض

كان يرفضه الأعمى الساكن فيّ. . . إنّ هذا الأثر هو غرافيا الكلمات غير المرئية. . . هذا التوافق بين الزمن والصوت الذي نسميه فعلًا أو كتابة. . . إنّه تعويض إذن. . . وتبادل اعتباطي. . . أثر بآخر، خطّ بخطّ». انظر:

- J. Derrida, ***Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines.*** Editions la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 44.

(1) J. Derrida, ***La vérité en peinture,*** op. cit. p. 3.

والحضور الكامل»[1]. بذلك يحدد الباررغون لنفسه مساحة ما هو خالص وممتلئ بالطاقة والحرية. إن دريدا هنا بصدد تحرير الباررغون من «الأرغون» أي من تبعيته للـ «أثر». إنه يحرره من مركزية الأثر ومن ثانوية الخارج عن الأثر[2].

كل ما هو بصدد الحدوث هنا من تغيير لحكاية الباررغون وسردها من جديد، فيما أبعد من توقعات كانط ومن حدوساته، هو أمر كفيل سلفًا بأن يجعل هذا الباررغون «ما إن يحدث حتى يفكك للتو كل التناقضات المفهومية الأكثر طمأنة للنفوس». وربما لم يبصر كانط إذًا وفي حدود المدى الضيق الذي رسمه بنفسه للباررغون، غير مجرد إطار مذهّب أو الزخرف الكاذب، وهو بذلك حكم على الباررغون، أي على كل مروق عن نفوذ الذات المركزية، بأنه ثانوي وزائد وغريب عمّا هو أصيل. لكن لم هذا الهوس بالأصل لدى أقطاب مركزية اللوغوس من كانط إلى هيدغر؟ **ما يفعله التفكيك هو ضرب من استعادة حقوق الباررغون.** ولنقل على نحو خاطف أن دريدا إنما يستولي هنا تحديدًا، وفي نص يحدق مباشرَة في طيات النقد الثالث لكانط، على عبارة الباررغون، والتي يلتقطها بحذق شديد من أعماق استطيقا الذات، من أجل نقلها إلى طوبيقا جديدة. وإن هذه الطوبيقا الموعودة تتعهد فعلًا بقول حقيقة الباررغون، وبتحويل الاستطيقا إلى قضية حق وعدل وإنصاف لكل وجوه الغريب والآخر تحت تعلّة خروجه عن حدود الأثر.

لئن كان كانط إذًا قد استعمل الباررغون في لكنته وغرابته من أجل مطاردة كل ما يتمرد على حدود العقل الخالص ويعلن العصيان، فإن دريدا، وعلى العكس من ذلك تمامًا، إنما يشغل طاقة الباررغون «الممتلئة الحرة»، للإطاحة بنفوذ

---

(1) Ibid.

(2) حول العلاقة بين الرائع الكانطي ومفهوم الغيرية الجذرية لدريدا، يذهب بردسوورث إلى أنّ دريدا «إذ يصف الرائع الكانطي باعتباره مماثلًا للغيرية الجذرية التي هي شرط إمكان وعدم إمكان التخوم النقدية، هو يضع الرائع في الهاوية تلك التي بين الحرية والضرورة». انظر:

- Richard Beardsworth, «Les frontières du sublime. La déconstruction et la tradition moderne», in: ***Le passage des frontières. Autour de Jacques Derrida.*** Paris, Galilée, 1994, p. 343.

الإطار. كل منهما له حكاية خاصة مع الإطار: **فكانط يحتمي بالإطار من فساد الباررغون. أمّا دريدا فيشغّل حرية الباررغون ضد غطرسة الإطار.** هنا يصبح الرسم باررغونًا، وتصبح اللوحة **اختلافًا**[1].

ثانيًا ـ أية علاقة بين الفلسفة والرسم؟ ولماذا تتصدر الفلسفة هنا قائمة الشاهدين المدعوين أو بالأحرى المتهمين في حق «الحقيقة في الرسم»؟ ثمة إذًا قضية جوهرية وراء جلب الفلسفة إلى ساحة التفكيك محاكمة لها على ما اقترفه اللوغوس في حق الكتابة وحق الرسم وحق كل ما يخرج عن الإطار بعامة، وذلك منذ أفلاطون إلى حدود هيدغر. لكن الأمر المثير في هذا الموضع بالذات هو أن دريدا لا ينشغل مباشرة لا بأفلاطون ولا بهيدغر، بل يذهب رأسًا إلى كتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط. لماذا كانط بالذات وهل أن استطيقا الحكم الذوقي جديرة بالاهتمام أكثر من استطيقا هيغل، أعظم استطيقا غربية في نظر هيدغر، أو هي أجدر بالتفكيك من أصل الأثر الفني لهيدغر الذي يدين له دريدا كثيرًا؟

ربما يكون دريدا هنا بصدد الردّ في حركة غير مباشرة على قرار اتخذه هيدغر بالسكوت على **نقد ملكة الحكم** لكانط التي غابت من قائمة «الوقائع الست الأساسية في تاريخ الاستطيقا». ولئن اعتبر هيدغر أن هيغل هو صاحب أول استطيقا غربية كبرى، فإن دريدا يرد عليه، معيدًا حقوق **نقد ملكة الحكم** لكانط، باستدعائها إلى حقل التفكيك واعتبارها «موجهًا إشكاليًّا جوهريًّا» في إعادة الحق في الرسم إلى أصحابه الحقيقيين. إن دريدا يفضل العودة إلى كانط وجهًا لوجه وذلك لسببين اثنين: من جهة، لأن **نقد ملكة الحكم** بوسعها أن تسهر، في اعتبار فيلسوف التفكيك، على إمكانية اختراق «الدور الهرمينوطيقي» الذي أوقع فيه هيدغر الأثر الفني، مستأنفًا بذلك نفس حركة «الدور الجدلي التأملي» الذي سقط فيه الفن مع هيغل. وفي الحقيقة تبدأ كل الحكاية من متاهة البداية التي لا يكف التفكيك

---

(1) Cf. Rachida Triki, **L'image.** ***Ce que l'on voit, ce que l'on crée,*** op. cit. «L'image comme différence», pp. 185 sqq.

عن مساءلتها. كيف نبدأ متى تعلق الأمر بندوة أو درس حول الفن؟ كيف العثور على بداية في تفكيك ما انفك يحتج على البدايات والنهايات معًا بوصفها حدًّا من حرية الكتابة وطاقتها؟ ههنا تطفو إذن مسألة العنوان على نحو طفيلي مقلق على سطح الكتابة. وإذا بدريدا يندفع على عجل نحو عبارة الباررغون ثانية. إنه يفضل صراحة «الباررغون» عنوانًا بديلًا عن الفن وعن الحقيقة في الرسم. إنه يسأل على حين غرة «ما هو العنوان؟ وماذا لو كان باررغون هو العنوان؟ إن العنوان المغلوط هنا هو الفن. ندوة سوف تشتغل على الفن»[1].

إننا نشهد بذلك إذًا على إنجاز ذي شأن. فنحن ننتقل إزاء هذا المشهد التفكيكي الحاسم من الاستطيقا بوصفها اشتغالًا على الفن، إلى **استطيقا الباررغون**. ذاك اسم آخر من أسماء التفكيك بوصفه موقفًا استطيقيًّا، وحيث الاستطيقاطي وإعادة نسج وتبديد لكل الفواصل والحدود بين الاستطيقا والإتيقا والسياسة والعقل والعقيدة وكل طقوس البشر بأشكالها.

ما هي مفاعيل الباررغون؟ وكيف يستعمله التفكيك لبلبلة نسق الاستطيقا التقليدية؟ من أجل معالجة هذه الأسئلة ينبغي علينا أن نتمهّل بديًّا عند السؤالين التقليديين النموذجيين في تاريخ الخطاب الفلسفي حول الفن. أما عن السؤال الأول فقد صاغه هيغل «ما هو الفن؟» محددًا مجال الاستطيقا في دائرة الجمال الفني، ذاك الذي يقترن مطلقًا بتاريخ الفكرة وبلحظات تطور الروح المطلق ويجد اكتماله في الشعر الرومنسي والمسيحية الأصلية. أما عن السؤال الثاني فقد وضعه هيدغر بتحوله من الفن إلى أصل الأثر الفني. غير أن عيب هاتين الطريقتين في الاشتغال على الفن إنما يكمن تحديدًا في انخراطهما ضمن سلسلة من التناقضات والثنائيات من قبيل «المعنى والشكل، والداخل والخارج، المحتوى والحاوي، الدال والمدلول، والممثّل والمتمثّل..». وإذا بهذه الثنائيات تصير إلى حجب ينبغي هتكها في كل مرة من أجل إدراك المعنى الأصلي للفن. تلك هي حيلة

---

(1) J. Derrida, *La vérité en peinture,* op. cit. p. 22.

هيغل وهيدغر معًا. لكن أشد ما يقلق دريدا في حكاية الفلسفة مع الفن هو أن هذه التأويلات التقليدية تهدف دومًا إلى «مساءلة لإرادة القول الثاوية في أثر يحسب على الفن، حتى وإن لم يكن شكله شكلًا قوليًا. فترانا نتساءل حينئذ عمّا يعنيه أثر تشكيلي أو موسيقي بإخضاع كل المنتوجات إلى نفوذ الكلمة والفنون «القولية»[1].

وفي الحقيقة يبدو أن كل انفعال دريدا إنما ينصب رأسًا ههنا ضد هيدغر، فنراه يتوجه إليه باللائمة كما من تحت حجاب: «إنه حينما يكرر فيلسوف ما هذا السؤال (ما هو الفن ـ ما هو أصل الأثر الفني) دون أن يغيره، دون أن يدمره في شكله، في شكل السؤال الذي له، في بنيته الأنطو- استفهامية، فإنه يخضع بذلك سلفًا كل الفضاء إلى الفنون القولية، إلى الصوت واللوغوس»[2]. كيف نحرر الفن من الكلام ومن الصوت ومن اللوغوس؟ ما ينبغي علينا متابعته ههنا هو تحرير الفن عبر مفاعيل الباررغون من سجن الدور والدائرة. يقول دريدا: «لقد سجن الفلسفي الفن في دائرته إلّا أنه يذر فورًا خطابه في الفن يأخذ في الدور»[3]. إنه من أجل الدفع بالدور إلى الهاوية علينا «التعريج على كانط» لأنه صمم **نقد ملكة الحكم** صراحة من أجل عبور الهاوية التي لا قرار لها. ثمة إذًا سبب آخر يدفع بدريدا إلى اختيار النقد الثالث لكانط طريقًا ثالثًا من أجل الخروج بالفن من تجربة الدور الهرمينوطيقي المثير للدوار من فرط تأصله في تاريخ اللوغوس بنفوذه وادعاءاته وكل أشكال شططه، ضدّ الباررغون. إن الأمر يتعلق بسقوط الفن منذ هيغل إلى هيدغر ضمن سجل النهايات والموتات. وإن دريدا يتهم هيدغر صراحة باستئناف قضية موت الفن التي وقعها هيغل: «إن أصل (الأثر الفني) إنما يتنزل داخل صدى دروس هيغل حول الاستطيقا بوصفها تفكر في الفن على أنه صار شأنًا ماضيًّا»[4].

---

(1) Ibid. p. 26.

(2) Ibid. p. 27.

(3) Ibid.

(4) Ibid. p. 35.

4 ـ من الدور الهرمينوطيقي إلى الإطار الميتافيزيقي:

تلك على ما يبدو المسافة التي يخترقها الباررغون الاستطيقي في كتاب «**الحقيقة في الرسم**» مفككًا لأكبر الخطابات الفلسفية في الفن من كانط إلى هيدغر. لكن لم هذه الحركة الارتدادية من أصل الأثر الفني 1935 إلى **نقد ملكة الحكم 1790**؟ وهل بوسع التفكيك الإفلات حقًّا من الدور والاستغناء عن الهاوية معًا؟

يقول دريدا: «علينا ألّا نكسر الدور على نحو عنيف (إنه سوف يثأر منا إذًا). علينا الاضطلاع به بعزم، وعلى نحو أصيل. إن تجربة الغلق الدائري لا تغلق شيئًا. وهي تجربة لا تشكو لا من نقص ولا من سلب. فهي تجربة إقرارية بلا إرادوية وبلا إلزام انتهاكي: لا ينبغي انتهاك قانون الدور واللادور إنما ينبغي علينا الوثوق به»[1].

لا يطرح التفكيك إذًا على نفسه التعنف على «الدور الهرمينوطيقي»[2] وانتهاكه. بل هو يبدو أكثر مسؤولية من ذلك. إن دريدا يتخذ على عاتقه مهمة النهوض بالدور والاضطلاع به بدلًا عن التعنف عليه وكسره بشكل متهور. لا حق لنا في التهور في الفلسفة، ولا حق لنا أيضًا في الهروب من الدور، لأن هذا الدور وفق عبارات دريدا، ليس بالدور الفاسد. ولعل دريدا ههنا يستعيد نفس الحيرة الفلسفية التي أنجزها هيدغر إزاء هيغل نفسه: ضرب من المعاودة للدور الهيغلي. هل هو انخراط في نفس السؤال وسير على نفس الدرب؟ يجيب دريدا: «ليس لهذا الدور الهرمينوطيقي إلّا المظهر المنطقي، الشكلي والمشتق من دور فاسد. لا يتعلق الأمر بالإفلات منه إنما يتعلق على العكس من ذلك بالانخراط فيه وعبوره»[3].

ويبدو إذًا هذا القول لدريدا صدى مباشرًا لا ريب فيه ومعاودة اختلافية لقرار

---

(1) Ibid. p. 39.

(2) Ibid. p. 38.

(3) Ibid.

هيدغر الذي يقول: «إنه ينبغي علينا انجاز الدور. وليس ذلك على جهة السبيل الوحيد ولا هو على جهة النقص. إن الانخراط في مثل هذا الدرب هو القوة بعينها، أما المكوث فيه، فهو عرس الفكر، ما دمنا نسلّم بأنّ التفكير مهنة»[1].

أيّ الدروب جديرة بالتفكيك درب القوة أم درب عرس الفكر؟ إن دريدا يقرر العبور ثانية بنفس الدور الذي سار عليه كل من هيغل وهيدغر. ونراه كيف يحدثنا عن ضرب من «الوفاء الذي يكمن الفكر»[2]. ليس التفكيك تخريبًا وهدمًا أو انتهاك لحرمات النصوص بقدر ما هو ضرب من المعاودة الوفية لها. ربّ معاودة هي مصاحبة تقترن «برغبة» في إدراك ما لم يقع بعد عبوره داخل هذا الدور. إنها الرغبة في إنجاز «خطوة جديدة»، «خطوة لا سلب فيها» ولا وعي تعيس ولا محاكاة ولا أبوة متغطرسة. ليس الوفاء لهيدغر إذًا غير «مسألة أسلوب»، استراتيجية للعبور عبر الهاوية من أجل «الاستغناء عليها»، وذلك عبر خطوة جديدة لا حق لها «في الخلط بين الأجناس»، إنما عليها فقط «أن تنسج المجازات»[3]. يتعلق الأمر حينئذ باستدعاء كتاب «**نقد ملكة الحكم**» لكانط، كطرف ثالث كفيل بأن «يضمن المرور وأن يضبط عملية الدوران»[4]. وكأننا بدريدا ينصب ههنا تحديدًا كانط حكمًا وقاضيًا ساهرًا على شرعية عبور استطيقا الدور الهرمينوطيقي ومن ورائها تجربة الدور الجدلي التأملي معًا. ويبدو أنه بوسع الفن مثلما أراده كانط أن يقوم بمثل هذا الدور: دور المرور فوق الهاوية أو بالأحرى عبورها بإنجاز القنطرة، وهي الاستطيقا نفسها، الطوبيقا الكفيلة بسدّ الهاوية.

إن دريدا يمر بنا إذًا من الدور إلى الهاوية. وهو يعرف جيدًا أن **نقد ملكة الحكم** لكانط كفيلة بأن تضمن لنا الخطوات التالية:

1 ـ إنها الأصل الميتافيزيقي الأول الذي فتح الفن على الهاوية، بوصفها قد

---

(1) Cité par Derrida, ibid. pp. 38-39.

(2) Ibid. p. 40.

(3) Ibid. p. 39.

(4) Ibid. pp. 40-41.

صممت تحديدًا من طرف صاحبها من أجل «سدّ الهاوية التي لا قرار لها بين الطبيعة والحرية».

2 ـ لأنها كفيلة بأن تكون «أثرًا فنيًا» أكثر من كونها كتابًا: إنها تنشغل باللذة المحضة، فهي موضوع جميل أكثر من كونها قسمًا من النسق النقدي.

3 ـ لأنها طوبيقا لولادة الباررغون وانتعاشه أكثر من كونها استطيقا وفية لشروط الذات المتعالية.

4 ـ إنها «حداد على الجميل» وانفتاح على انفعالات الرائع بوصفه «الممثل بامتياز للهاوية».

5 ـ الرائع والهاوية:

يتوقف دريدا بادىء ذي بدء عند المهمة الأساسية التي أوكلها كانط إلى كتاب **نقد ملكة الحكم**، ألا وهي إنشاء قنطرة للعبور فوق «الهاوية التي لا يمكن اختراقها»، تلك التي تفصل بين مجال الطبيعة ومجال الحرية. لكن ما يقلق فيلسوف التفكيك هنا هو السؤال التالي: هل أنجز كانط هذه القنطرة التي هي مجاز ورمز لا يقدر على الاضطلاع به غير حقل الاستطيقا؟ أم أنّ استطيقا كانط ليست سوى مسرح لولادة الباررغون بأشكاله وانتشاره في كل أركان الهاوية الاستطيقية؟.

ينطلق دريدا مباشرَة من تفكيك لمفهوم «الهاوية»[1] الذي كرّس له كانط نص المقدمة الثانية من كتاب 1790. لكن كيف تنبثق الهاوية فجأة لفيلسوف كرس حياته الفلسفية لضبط العقل وانضباطه، بل ولحل كل مشاكل الميتافيزيقا؟

يقول كانط في الفقرة الثانية من المقدمة الثانية معلنًا عن مفهوم الهاوية التي منها ولدت الحاجة إلى الاستطيقا. إنها «الهاوية التي لا تخترق بين مجال مفهوم الطبيعة، بوصفه محسوسًا، ومجال الحرية، بوصفه ما فوق المحسوس، بحيث يستحيل فيه

---

(1) Ibid. p. 21.

أي مرور من الأول إلى الثاني، كأنما لو كان الأمر يتعلق بجملة من العوالم المختلفة، حيث ليس بوسع العالم الأول أن يحدث أي تأثير في العالم الثاني»[1].

بهكذا كلام يوقع كانط إذًا مفهوم الهاوية التي تستدعي من النقد إنشاء وسيط، أو طرف نقدي ثالث يجوز العبور ويسهر على نجاحه وأمنه ويشرع له في آن معًا. وتلك هي مهمة الاستطيقا. إنها ذاك الطرف الثالث الموعود الذي لا مكان له ضمن أقسام الفلسفة، لأنه لا ينتمي إلى النقد على جهة المذهب، بل هو توجيه نحو «طريقة في التفكير»[2]. وإن ما يهم دريدا من هذه الهاوية التي انفتحت على مصراعيها وجهًا لوجه مع الفن نفسه، هو أن الاستطيقا لا حاجة إليها إلّا بما هي تسد نقصًا ما، هوة لم يفلح لا العقل النظري ولا العقل العملي في سدها. ذاك هو مصير الاستطيقا منذ النقد الثالث لكانط. إن ما تعد به وما يتوعدها مهمة ليست بالهينة ولا بالثانوية. عليها أن تكفينا شر الهاوية عبر التوسط والتوحيد والتنسيق والمصالحة. كل ذلك كفيل بإنشاء قنطرة العبور إلى ما لا يمكن اختراقه إلّا عبر الرمز والمجاز. فلنقدم على «نسج المجازات»[3].

غير أنه ينبغي على السائر على درب المجاز اختراقًا للهاوية أن يواجه إحراجين يؤرقان دريدا في منزلة الاستطيقا كما أرادها كانط. إنّه بتنزيل الاستطيقا منزلة سالبة بين العملي والنظري، فلا هي من جنس النظر ولا هي من جنس العمل، قد حرم الاستطيقا حقها في أن يكون لها مكان خاص بها. لذلك يكتب دريدا عن هذا «اللامكان»: «إننا نغوص هنا في مكان لا هو بالنظري ولا هو بالعملي، أو بالأحرى هو عملي ونظري في آن. إن الفن (بعامة) أو بالأحرى إن الجميل، لو حدث، إنما هنا يتنزل. لكن هذا الهنا، هذا المكان إنما يبين بما هو مكان محروم من المكان»[4]، إننا نمر إذًا من المكان الشرعي للنقد بوصفه لا يكون إلّا نظرًا أو عملًا، إلى

---

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger,*** op. cit. p. 929.

(2) Ibid. p. 1055.

(3) 2- J. Derrida, ***La vérité en peinture,*** op. cit. p. 39.

(4) Ibid. p. 45.

الهاوية بوصفها المكان الوحيد للاستطيقا، والتي لا نملك لاختراق مغاورها ومهاويها غير اللذة المحضة التي لا مفهوم لها ولا منفعة منها ولا غاية. وهنا نجد أنفسنا أمام مشكلة ثانية أكثر إحراجًا. يتعلق الأمر بضرب من التشابك الخفي، الذي كشف عنه التفكيك، ما بين الهاوية التي يتدبرها كانط بأحكام التفكّر التي بها نخترع الرمز وننسج المجازات، من جهة، ومفهوم الأصل أو الجذر الذي ما انفكت تنحدر إليه كل الخطابات الفلسفية الكبرى في الفن مع هيغل وهيدغر تحديدًا. وإن كانط هو من جلب منذئذ فلسفة الفن الحديثة برمتها نحو هاوية الأصل أو الأصل نفسه بوصفه هاوية.

يقول دريدا: «إنها لدعوى خاصة بالنقد تحديدًا: ذلك أن المهندس المعماري للنقد يحفر، يسبر ويهيء الأرضية بحثًا عن القعر الحجري وعلى الأساس النهائي الذي سوف تنبني عليه جملة الميتافيزيقا»(1). ههنا بالضبط يحدث انزلاق دلالي يجريه التفكيك، عمدًا، وكإحدى مقوماته، من مفهوم **الأساس إلى الجذر** ومن **الأصل إلى الهاوية**. ومن أجل التشريع لهذا الانزلاق التفكيكي، يستدعي دريدا نصًا آخر لكانط نقرأه تحديدًا في الفقرة رقم 59 من كتاب «**الانثروبولوجيا من وجهة نظر براغماتية**» لسنة 1798. في هذا النص يقول كانط محددًا طبيعة العبقرية بحسب القوم والأرض التي تنشأ فيها بأنها «لدى الألمان تتجلى أكثر من جهة **الجذر**، وتتجلى لدى الإيطاليين من جهة **الأوراق**، ولدى الفرنسيين من جهة **الوردة**، ولدى الإنجليز من جهة **الثمرة**»(2). وبهذه الشجرة التي رسمها كانط للعبقرية، حدد فيلسوف النقد مصير الفلسفة الألمانية بما هي، ومن جهة القدر الذي منح لها من طرف الطبيعة أصلًا، سعي وراء بناء الأسس، ارتداد دائم نحو الجذور وانحدار إلى عمق الهاوية.

ليس نقد **ملكة الحكم** كتابًا إنما هو أثر فني. لكن ما الذي يجوّز للتفكيك

---

(1) Ibid. pp. 47-48.

(2) E. Kant, *L'anthropologie du point de vue pragmatique*, in: ***Œuvres philosophiques, III,*** op. cit. p. 1044.

تحرير هذا النص من نفوذ الكتاب من أجل نقله إلى فضاء الكتابة؟ وأية علاقة حينئذ بين نص غارق في عمق مهاوي الذات الاستطيقية والأثر الفني بما هو مصدر للذة الجمالية؟ ـ يجيبنا دريدا، مبررًا اتخاذه هذا النص الفلسفي العتيد في تاريخ استطيقا الذات، أثرًا فنيًا قائلًا: «يتعلق الأمر باللذة. بالتفكير في اللذة المحضة، في لذة اللذة. إنها رحلة لذة من أجل ذلك كان النقد قد كتب بالنسبة إليه»[1]. لكن هل يعني هذا المديح وذاك الغزل الذي يبديه فيلسوف التفكيك ههنا، أن هذه اللذة الجمالية التي صمم فيلسوف النقد من أجلها **نقد ملكة الحكم**، ترضي فعلًا دريدا وتسلم تمامًا من هجائه اللاذع؟ ـ ذاك هو ما نتبينه من هذا النص الطريف الذي يشتغل على تفكيك اللذة الجمالية الكانطية والدفع بها بعيدًا في مغاور الهاوية: «لذة شبه جافة ـ بلا مفهوم ولا متعة ـ، لذة شبه صارمة، لكننا لا نكف عن أن نتعلم منها مرة أخرى أن لا وجود للذة دون صرامة». كيف السبيل إلى تفكيك هذه اللذة التي لا لذة فيها؟

لا ينفك دريدا يتحدث عن هذه اللذة التي تجوّز له اختراق **نقد ملكة الحكم** ونزع نفوذ الكتاب عنه والاستيلاء عليه بوصفه أثرًا فنيًا في حد ذاته. لذلك نراه يصل إلى ضرب من مناجاة هذه اللذة وملاحقتها واغرائها: «**إنني ألاحقها**: وإن لغز اللذة يحرك كامل الكتاب... **إنني أغريها**: وإنني حينما أتعامل مع النقد الثالث بوصفه أثرًا فنيًا أو موضوعًا جميلًا.. أسلك وكأنما كان وجود الكتاب أمرًا لا يعنيني»[2]. وفي الحقيقة علينا ههنا التنصيص بأن دريدا يتخذ من التعريف الأول الذي وضعه كانط للجميل بوصفه «لذة بلا منفعة»، تعلة تخوّله نقل نص كانط من مقام الكتاب إلى مقام الأثر. ربّ نقل يمثل شرطًا أوليًا من تقنية التفكيك القائمة في جوهرها على تحويل كل النصوص إلى آثار أدبية. بذلك يغدو كتاب **النقد الثالث** لكانط أقرب إلى نص يشتغل على اللذة، يخترعها ويكتبها حرفيًا ويرسم

(1) J. Derrida, ***La vérité en peinture***, op. cit. p. 51.

(2) Ibid.

أشكالها وحدودها وحقول مروقها وخروجها عن شروط استطيقا الذات. وأي نص هذا المثير للإعجاب بل وللإغراء أصلًا إلى حدّ يصل فيه التفكيك إلى ضرب من العلاقة الإيروسية معه. وربما بوسعنا القول إن التفكيك ههنا انفعال بل عاطفة وانجذاب أو هو حقل جاذبية وسحر. و«إن من البيان لسحرًا». لكن سحر التفكيك الذي تغريه النصوص ويلاحقها ويغريها لا ينفك يدس لها «السم في الدسم» الجرعة تلو الجرعة.

فنحن أمام أثر فني أو موضوع جميل لأنه يتعلق باللذة المحضة. لكن أي معنى للذة جافة، قاحلة وباردة، صارمة ومتشددة، لذة منضبطة ومحافظة؟ وبم تغري لذة بلا متعة؟ وهنا يلذّ لدريدا أن يذكّر بأهم الانفعالات الفلسفية الغاضبة ضد هذه اللذة الجمالية التي شرع لها كانط. من ذلك «غضب نيتشه وأرتو وتمتمة هيدغر مستاءً من هذه اللذة السطحية وغير الكافية»[1]. أما دريدا فينفعل هو الآخر على طريقته ذاهبًا من صميم هذه اللذة الكانطية إلى تخومها الأكثر خطرًا على الذات والموضوع وعلى الوجود نفسه. ذلك أن الأمر يتعلق وفق عبارات دريدا بلذة «لا ترتبط البتة بأي وجود حسي ملموس، ولا بأي وجود معين، لا بوجود الموضوع ولا بوجود الذات... إن اللذة تفترض ليس فقط الزوال المحض والبسيط ولكنها تفترض أيضًا التحييد، وليس فقط الإماتة ولكن الترميز لكل ما يوجد بوصفه يوجد»[2].

إنها لذة تهدد إذًا الذات والموضوع والفواصل بينهما معًا. ويلذ لدريدا في كل ذلك بيان نقاط ضعف هذا المفهوم الذي يحرك كل استطيقا كانط. وذلك بخاصة حينما يكتشف التفكيك أن هذه اللذة لا تأتي إلّا من **الخارج**. لكن ما معنى الخارج حينما يتعلق الأمر باللذة؟ إنه الآخر الذي يحضر في كل حكم ذوقي من أجل أن يوافقني على حكمي ذاك ويرضى على رضائي معًا. ولكن هذا الآخر الذي يستحضره كانط في الذائقة الجمالية من أجل تأسيس ادعاء الكونية الاستطيقية

---

(1) Ibid. p. 54.

(2) Ibid.

لا يفعل غير أن يشاركني اللذة ويحرمني من المتعة. وهو ما ينتهي إليه دريدا مربكًا مفهوم اللذة ومفهوم الغيرية الاستطيقية التي يدعيها الحكم الجمالي المتغطرس: «إن هذا الآخر ـ تمامًا يحدث، في لذة محضة، بحرماني من المفهوم ومن المتعة أيضًا»[1]. إن هذا الآخر الذي يسهر على طهر الذات الجمالية ويمنعها باستمرار من التحول إلى متعة. وإن آخر هذه الذات الاستطيقية ليس آخرًا فعلًا. إنه لا يتدخل ههنا إلّا بوصفه متفقًا مع الذات المركزية ساهرًا على حماية اللذة المحضة مما هو غير محض وغير أصيل أي مما هو مارق وفاسد وهامشي وثانوي ومقصي من حقل الاستطيقا الخالصة. إن آخر كانط الذي يخترعه بالاستطيقا سريعًا ما يتحول حينئذ إلى **أنا مماثلة** راضية وموافقة على أحكام الذات وشروطها. ونشهد بذلك على احتضار هذه الذات وتلك الجماليات التي تقوم بدورها على قتل زهدي للذة. وإذا بنا إزاء لذة محضة لا تبقي على شيء، لا على الذات ولا على الآخر. لكن رغم ذلك لا يزال هناك الخطاب والقول. إنها لذة الخطاب الفلسفي. وهي لذة لا ينتعش فيها غير «الخطاب الفلسفي حول الجميل»[2]، ذاك الذي يضطلع التفكيك بتبديده وبخلخلته. لذلك نحتاج تحديدًا إلى طاقة الباررغون.

III ـــ الاستطيقا و«الباررغون»

حينما نكتب من وجهة نظر الباررغون، فإن اختراق الخطاب الفلسفي حول الجميل لا يعترف بحدود الكتاب ولا ببدايته ولا بنهايته. لذلك نرى كيف يعبر دريدا نص **نقد ملكة الحكم** منذ الفقرة رقم 14 من تحليلية الجميل تحديدًا. إننا هنا نعثر على الطوبيقا الفلسفية الشرعية لولادة مفهوم الباررغون. لكن الأمر يتعلق أيضًا بدخول هذا النص الكانطي من جهة طوبيقا تولد فيها جنبًا إلى جنب الباررغا والأمثلة. إنها أمثلة على الباررغون. لذلك يبدأ بها دريدا قائلًا: «... سوف أبدأ قراءتي لـ «**نقد ملكة الحكم بأمثلة**»». إنها تحديدًا ثلاثة أمثلة

---

(1) Ibid. p. 55.

(2) Ibid. p. 57.

يسوقها كانط بوصفها باررغا للجمال الأصيل. وهي أطر اللوحات والألبسة التي تغطي التماثيل والأعمدة التي تحيط بالأبنية الفاخرة.

وهنا يتدخل فيلسوف التفكيك ما بين الدلالة اليونانية الأصلية «بار-ارغون»، والتي تعني حرفيًا «ما هو خارج عن الأثر»، وما بين الدلالة الكانطية التي تختزل الباررغون في «الزخارف». ويمضي دريدا قدمًا بشرح مفهوم الباررغون فيما أبعد من القصد الكانطي الضيق المدى، مستدعيًا المعجم من أجل السماح لكل الدلالات المختلفة، التي تمنحها اللغة إلى هذه العبارة، فيما أبعد من ضيق المفهوم الفلسفي، بأن تولد في باحة التفكيك الرحبة.

يقول دريدا: «إن المعاجم تمدنا في معظم الأحيان بـ «خارج عن الأثر» ولكن أيضًا بـ «موضوع ملحق، ما يطرح جانبًا، ما يبقى، إنه ما لا ينبغي أن يصير... إلى الموضوع الرئيسي»[1]. إن دريدا يحول إذًا الدلالة الكانطية لعبارة البارغون، فهو يعيد تشكيلها بل هو يجري عليها تحويرًا جوهريًا. مع التفكيك ننزلق من الزخارف الجمالية إلى «ما يخرج عن الأثر». لكن ما هذا الذي يخرج عن الأثر غير «الملحق» و«الغريب» و«الثانوي» و«الما تبقى» والأشياء الجانبية، وكل ما من شأنه ألَّا يكون موضوعًا رئيسيًا. وهنا يكتشف دريدا كم «كان الخطاب الفلسفي دومًا خطابًا ضد الباررغون»[2]. ذاك هو ما سوف يدفع بالتفكيك إلى أن يتخذ على عاتقه مهمة إعادة حقوق الباررغون.

يلتقط إذًا دريدا عبارة **الباررغون** من نص كانط، وذلك مباشرَة من أجل تأليبها ضد من أساؤوا إليها. ويتخذ التفكيك من الإطار، بوصفه من الأمثلة النموذجية على الباررغون، حجة كافية من أجل تحريره للاستطيقا من أطر القول الفلسفي التقليدي. يبدو إذًا أن دريدا إنما يؤلب **الباررغون** ضد **مركزية الذات** الاستطيقية. إنه يسعى إلى نثره ونشره في كل جهات الأثر: فهو المضاد والمجانب

(1) Ibid. p. 63.

(2) Ibid.

والمضاف والملحق والما تبقى. وليس هو بمجرد الداخل ولا هو بمجرد الخارج، وليس هو أيضًا مما يطرح جانبًا ولا حتى من «سقط متاع الأثر». إنما هو دومًا يلامس ويشارك الأثر من خارج ما، وكأنما هو ملحق ينبغي علينا استقباله على الحافة أو في المرسى أو على أسوار المدينة. لن يستأنف باررغون التفكيك نفس المهمة التي أوكلت إليه من طرف الذات الاستطيقية الكانطية، تلك التي لا تنفك عن رسم الحدود وعن الفصل الدائم بين الداخل والخارج. فالإطار بما هو باررغون لا يفتأ، ومثلما يكشف دريدا هنا عن حقيقته، عن إدماج الخارج ضمن الداخل مبلبلًا منطق الحدود والأطر المركزية. وهو ما نقرأه رسميًا بقلم أهم الذين صاحبوا دريدا وكتبوا عنه. يقول بيننغتون: «.. إن الحد الذي يرسمه عنوان ما أو إطار بعامة لن يفصل أبدًا بين الداخل والخارج إنما يدمج الخارج ضمن الداخل دون القدرة على احتوائه»[1]. لن يقدر الإطار على احتواء الباررغون ولا على إقصائه من الخطاب. وحينما ينبثق هذا الباررغون الأعجمي الغريب بوصفه قدرًا كامنًا في طوايا وخفايا ونوايا جميع النصوص، ينبثق ضرب من **الغيرية الجذرية** التي تسكن نصوص دريدا بوصفها اختلافًا وهوامشًا وانتثارًا أو باررغونًا.. وكلها أشكال من **اختراع الآخر**. لكن بأي آخر يتعلق الأمر؟

1 ـ الإطار والباررغون:

تبدو كل حكاية دريدا مع الاستطيقا التقليدية مرتهنة بحكايته مع مفهوم الإطار ونفوذه. ههنا نلمس تشابكًا عصيًا بين مفهوم الإطار ومفهوم الباررغون. هل الإطار باررغون، في معنى ذاك الذي يأتي لخلخلة النسق والأصل وكل أشكال الأطر؟ أم أن الإطار نفسه هو أحد أمثلة الباررغون؟ كيف يكون بوسع الباررغون أن يقاوم الإطار حينئذ؟

ومن أجل معالجة هذه الإشكاليات نحاول تقليب كل الدلالات التي منحها التفكيك في كتاب **الحقيقة في الرسم** للإطار. يتعلق الأمر بطوبيقا متعددة الملامح

---

(1) Geoffrey Bennington et Jacques Derrida, ***Derrida***, Paris, Seuil, 2008, p. 206.

بوسعنا تفصيلها إلى أربعة مواضع: إطار اللوحة في فن الرسم أو ما يسميه كانط «بالأطر المذهّبة»، وإطار الخطاب الاستطيقي أو لوحة المقولات المنطقية التي طبقها النقد الثالث عنفًا وظلمًا على تحليلية الجميل، وإطار الوردة التي يسلب منها كانط عطرها كي تكون براديغما على الجمال الأصيل، وأخيرًا علاقة الإطار بالرائع من جهة أنّ الرائع هو الطوبيقا الوحيدة التي «تقصي الباررغون». إن الرائع يفلت إذًا من الإطار بل هو يفلت من الإطار بوصفه باررغونا. لكن أليس الرائع هو باررغون هو الآخر ما دام هذا الرائع هو الذي يستطيع هزم الإطار والإفلات من حدوده؟

إننا ههنا نميز بعد غلوكسمان، التي تتكلم لدى كانط عن «زخرف حسن» و«زخرف فاسد»[1] بين **الباررغون الفاسد والباررغون الحسن**: الإطار باررغون فاسد لكن الرائع باررغون حسن. الإطار يحدّ ويفصل ويضبط وينجز كل المهمات الفلسفية البوليسية، ويسهر على صيانة مركزية اللوغوس. أما الرائع فيحرر ويطلق سراح الورود ويمنح الزنبقات عطرًا جديدًا. ومن أجل بيان الفرق ما بين **الأطر السيئة**، من جنس إطار اللوحة، ولوحة المقولات، وإطار عطر الزهرة، التي لم تزهر في نص كانط إلّا حذو قبر قديم، وبين **الرائع الذي لا إطار له**، إذ هو المحرر من الأطر، ـ سوف نقسم هذا الإشكال إلى مرحلتين: الأولى تتكفل بفحص مفاعيل الباررغون السيء أو في مفاسد الإطار. أما الثانية، وهي الأهم، ففيها نفحص العلاقة الممكنة ما بين الرائع والإطار والباررغون.

أ ـ إطار اللوحة:

يتعلق الأمر بالوقوف عند إطار اللوحة أي إطار لوحة الرسم. إن هذا الإطار، كما صرنا نعلم ذلك، هو أحد الأمثلة الثلاثة التي ساقها كانط على مفهوم البارِرغا. ولكن **البارِرغا** لا تقال لدى كانط إلّا بوصفها «زخارف» أي زينة بقدر ما تغرينا وتجذبنا نحو اللوحة. لكنها بذلك تفسد علينا تذوق جمالها الأصيل. وتأتي

B. Glucksman, op. cit. p. 20. (1)

مصاغة بقلم كانط «الأطر المذهبة» بوصفها «المثال على انحطاط مجرد البارغون إلى زينة مغرية»[1]. ههنا تحديدًا يوسم الإطار بالسوء لسببين اثنين: لأنه ينتمي إلى المحسوس، فهو «مذهّب» أي هو ذو لون. وإن لونه ذاك هو الذي يجعله مجرد مادة محسوسة محرومة من الشكل. هكذا يكون **اللاشكل** هنا هو تحديدًا ما يخيف الخطاب الفلسفي الكلاسيكي، لأنه يهدد الإطار الأصيل الذي يضبطه العقل، بوصفه ذاتًا متعالية. لكن هذا الإطار المحسوس لا يأتي إلى اللوحة إلّا من **الخارج**، أي من خارج اللوحة ومن خارج الذوق الأصيل، لذلك ينبغي إقصاء هذا الإطار بوصفه زخرفًا فاسدًا لا يفعل غير تشويه الجمال الأصيل.

يقول دريدا: «إن ما هو سيء وخارج عن الموضوع الخالص للذوق، هو إذًا ما يغري بجاذبية ما؛ وإن المثال الذي يجلب بقوته الجذابة، هو لون ما، المذهّب، بوصفه لا شكلًا، بوصفه مضمونًا أو مادة حسية. إن إتلاف البارغون، إضلاله، أي الزينة، هو جاذبية المضمون الحسي»[2].

إن هذا النص لدريدا يميز إذًا ضمنيًا ما بين **بارغون ضال وبارغون أصيل**. ويبدو في كل ذلك أن الزخرف الحسي هو الذي يفسد البارغون مقصودًا به الإطار نفسه. ينبغي علينا إذًا بحسب كانط أن نخلص الإطار من اللون. حينها فقط سوف لن يكون للإطار أية علاقة بالزخرف ولا بالجاذبية ولا بأي انفعال حسي. ينبغي أن نصمم إطارًا للوحة بلا لون وبلا زينة. وبالتالي ينبغي أن نطهر الرسم من العلاقة بفن الزخرفة.

يقول دريدا: «ليس للإطار أي شأن مع الزينة وليس بوسعنا أن نستغني عنه. لكنه في طهره، ينبغي أن يبقى بلا لون، محرومًا من كل مادية حسية ملموسة»[3]. لكن أي معنى لإطار خالص، أو ماذا يتبقى من إطار اللوحة حينما نسلبه لونه؟ لماذا يفصل كانط بين

(1) J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit. p. 77.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

الجمال والزينة؟[1] ولكن لماذا يقصي الخطاب الفلسفي الحديث **جماليات الزينة من استطيقا الذات**؟ وهنا بالضبط يقبض دريدا على العيب الأصلي الذي جعل اللوغوس الغربي يطارد البارزغون الحسي ويقصيه ويحكم بفساده وخطره على الاستطيقا الخالصة من المحسوس. وأي معنى حينئذ للاستطيقا بلا محسوسية؟ لماذا يشوّه كانط معنى الاستطيقا حينئذ وهي في دلالتها اللغوية الأصلية محسوسية أو لا تكون؟

إن الأمر يتعلق بحسب قراءة دريدا بالتناقض التقليدي بين المادة والصورة الذي يسيطر على كل اللوغوس الغربي منذ أفلاطون وأرسطو إلى كانط وهيغل وهيدغر. وهو التناقض الذي «يوجه، كما نعلم، كل النقد ويسجله داخل تراث قوي»[2]. إن هذا التناقض ما ينفكّ يؤرق الفلسفة إلى حد يصير فيه حسب دريدا إلى «رسم مفهومي لكل نظريات الفن»[3]. بل إن هذا الرسم هو «بنية كل موجود». لكن ينبغي أن نسأل هنا من أين جاء هذا الثنائي إلى الفلسفة؟ وهنا يجيبنا هيدغر مخبرًا مرة أخرى عن التواطؤ الرهيب الساكن في اللوغوس الغربي ما بين الدين المسيحي وثنائية المادة والصورة. ويبدو أن هناك علاقة سرية حميمة ما بين مذهب الخلق المسيحي والاستطيقا الغربية. إن كانط لا يفعل إلّا السير على هدي ضرب من المسيحية الأصلية فيه. وليس كانط الوحيد من انخرط ضمن هذا الرسم. ذلك أن هيغل وهيدغر نفسه لم يكن ليفلت منه. وإن أشد ما يهمنا ههنا تحديدًا هو حرص التفكيك على الوقوف مليًّا عند هذا التواطؤ الساكن في صميم اللوغوس الغربي الحديث ما بين الاستطيقا واللاهوت المسيحي. لذلك يصوغ دريدا النتيجة التالية: «تزول العقيدة، لكن رسوم الفلسفة المسيحية تبقى ناجعة»[4]. أي مدى

(1) تتكلم غلوكسمان عن فلسفة كاملة للزينة ينبغي تنشيطها ضد الخطاب الفلسفي الحديث منذ كانط الذي حارب استطيقا الزخرف تحت نوع من الزهد المسيحي. ينبغي تنشيط مفهوم الزينة الشرقي والعربي الإسلامي خصوصًا ضد **مفهوم الجمال الخالص المسيحي**. انظر: B. Glucskman, op. cit. pp. 50-53.

(2) J. Derrida, ***La vérité en peinture***, op. cit. p. 77.

(3) Ibid.

(4) Ibid. pp. 77-78.

لهذه الرسوم الفلسفية المسيحية في تجربة الإطار بوصفه باررغون؟ كيف السبيل إذًا إلى تنزيه الإطار عن الباررغون الفاسد؟ كيف السبيل إلى حماية طابعه المحض وطهره وأصالته؟ ينبغي بحسب كانط الاحتماء من الإطار الحسي المذهّب المغري للوحة بلوحة أخرى أشد تشبثًا باللوغوس المركزي. لذلك تحتاج لوحة الرسم إلى لوحة المقولات المنطقية التي تأتي من العقل المحض في أوج سيادته على الظواهر.

ب ـ الإطار الاستطيقي ولوحة المقولات:

هنا يتعلق الأمر بالوقوف عند القرار الكانطي بإخضاع تحليلية الجميل إلى لوحة المقولات المنطقية. لكن ما حاجة الجميل إلى الإطار؟ وكيف يكون الإطار ممكنًا في حقل الحكم الجمالي الذي يحرص كانط على أن يكون «لذة بلا مفهوم»؟ هل يستقيم الإطار وينتصب بنفسه بلا مفهوم؟

يقف دريدا هنا تحديدًا وجهًا لوجه قبالة نص ـ هامش يذيِّل به كانط الصفحة التي بها يفتتح تحليلية الجميل من كتاب «**نقد ملكة الحكم**»، وهو النص الحاسم الذي يقضي بإخضاع الاستطيقا برمتها إلى لوحة المقولات المنطقية، التي ينبغي استيرادها من كتاب «**نقد العقل المحض**». لكن ما الذي يثير انفعالات التفكيك حينئذ؟ يبدو أن كل هذه الحيلة الكانطية لا شرعية لها. إنها تعنيف للإطار وللباررغون وانتهاك لاستقلالية حقل الاستطيقا بوجهيها المتضادين، من جهة الجميل في أصالته وخضوعه إلى مقولة الشكل، وكذلك أيضًا من جهة الرائع الذي يخرج عن دائرة الشكل بلا رجعة.

يقول كانط: «إن تعريف الذوق المأخوذ به هنا هو: ملكة إصدار حكم في الجميل. أمّا ما يطلب كي يقال عن شيء إنه جميل، فهذا ما يجب أن يكشف عنه تحليل أحكام الذوق. وقد تقصيت الجوانب التي تتعلق بها ملكة كهذه في تفكيرها، متبعًا إرشاد الوظائف المنطقية للحكم (لأنه ما تزال في حكم الذوق علاقة ما بالفهم)»[1].

---

(1) E. Kant, *Critique de la faculté de juger,* op. cit. p. 957.

يستنكر دريدا طويلًا هذه العملية الكانطية غير العادلة وغير المحقة بالمرة لا في حق الجميل ولا في حق الرائع. لكن لماذا يرد هذا القرار الخطير على مصير الاستطيقا برمتها ضمن مجرد هامش؟ أو ليس الهامش ههنا مصيريًّا أكثر من النص المركزي؟ وهل تكفي حجة كانط القائمة على أن حقل الاستطيقا شبيه بحقل المنطق لأن الأمر يتعلق دومًا بالأحكام للتشريع لعملية نقل الإطار المنطقي إلى حقل استطيقي؟ ألا يرتد بذلك كانط عن تمييزه الجوهري بين الأحكام المنطقية للعقل النظري والأحكام الذوقية للاستطيقا، أي بين أحكام التعيين وأحكام التفكر؟

إن نقل لوحة المقولات من مجال العقل النظري المحض إلى مجال استطيقا الذوق لا يحدث البتة إذًا، وفق قراءة دريدا، دون أن يسبب مشاكل و«دون عنف ماكر». لم يفعل فيلسوف الذوق الاستطيقي غير نقل منافق ماكر ومخادع للوحة صيغت من أجل ضبط شروط الحقيقة النظرية، إلى مجال لا يعترف كانط له بأي حقيقة. بالرغم من ذلك يصر كانط على أن يفرض عن طريق القوة والعنف إطارًا منطقيًّا على بنية لا منطقية. إنه إذن يتعنف على الإطار. بل يفرض إطارًا واحدًا على حقول مختلفة. وكل ذلك بتعلة «علاقة ما» لا تزال مفترضة في نصه وفي ذهنه ما بين الذهن والمخيلة. ذاك هو ما نقرأه من بين خطوط دريدا.

يقول: «إن العلاقة بالذهن، وهي علاقة ليست يقينية ولا جوهرية، هي التي توفر إذًا إطار كل قول؛ وهي العلاقة نفسها التي توفر ضمن ذلك إطار القول في الإطار عينه»[1].

لا مفر من الإطار. أو بالأحرى لا مفر من وحدة الإطار وتماثله وتماسكه، بل لا مفر من الامتثال للإطار، ومن تمسكه بالخطاب. وهنا يدفع التفكيك بإطار كانط الخالص لكن الماكر أيضًا، إلى خضمّ تجربة الباررغون. إن هذا الإطار الذي يستلفه كانط، بضرب من الوفاء إلى طهر العقل وزهده المسيحي، يتمتع، ويفضل التفكيك تحديدًا، بكل خاصيات الباررغون. فهو ليس مجرد إطار داخلي لأنه إنما يغزو الاستطيقا من خارجها. ولا هو بمجرد إطار خارجي، لأنه ينبثق من

(1) J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit. p. 83.

علاقة ما داخلية بين الذهن والمخيلة. لن يسقط الإطار هنا إلى جانب الأثر ولن يكون بوسعه أن يطرحه جانبًا لأنه ليس من سقط متاع أي أثر.

لا مفر لنا إذًا هذه المرة من الباررغون. لكن أي بارّرغون هو هذه المرة؟ يبدو أننا نسير هنا تحديدًا باتجاه آخر. إنه اتجاه مغاير معاكس أصلًا لبارّرغون كانط. لسنا بذلك إزاء البارّرغون الممثل للإطار السعيد بجمالياته المحضة، إنما يضعنا التفكيك أمام **منطق آخر للبارّرغون**. وماذا لو صار «منطق البارّرغون أقوى من منطق تحليلية المفاهيم»[1]؟. إنه **قانون البارّرغون** الذي يعلو على منطق الإطار. إنه القانون الذي سوف يعلن عن شرعيته حينما تبلغ تجربة البارّرغون أوجها إزاء لوحة أحذية فانغوغ. يكتب دريدا ما يلي: «إن قانون البارّرغون يحيط بكل شيء دونما فهم ويفسد كل العلاقات من الجزء إلى الكل»[2]. سوف ينبثق أمامنا إذًا البارّرغون الكفيل بهزم الإطار المنطقي، وخلخلة نسقه من كل صوب. ما يثير دريدا في كل ذلك كيف السبيل إلى «تحرير فائض القيمة» أي كيف نحرر ما يفيض عن الجميل، وما لا يقبل التأطير، وما يخرج عن إطار الخطاب الفلسفي الكلاسيكي ويتمرد على البارّرغا التي تخصه؟

يقول دريدا: «كل سوق إذًا وسوق الرسم تحديدًا يفترض عملية تأطير، وإن عملًا تفكيكيًا فعليًّا ليس بوسعه هنا أن يتحاشى نظرية الإطار»[3]. يقرر التفكيك أن يتحول تحت وقع الإطار الكانطي إلى عملية تأطير لهذا الذي يندفع دومًا، ومن بين السطور نحو الخروج عن الإطار. ليس بوسع الكتابة هنا أن تفلت من «نظرية الإطار»؟ هل هي قدر ومصير؟ وحينما يأتي الإطار من حاجة ما ومن نقص، فيبدو أننا لن نقدر حينئذ، وفق اعتراف دريدا، على تحديد هذا البارّرغون ولا على تنزيله في مكان بعينه، ولا على إيقافه لا من الداخل ولا من الخارج، ولا من قبل التأطير ولا من بعده. لكن هل نزال بالرغم من كل ذلك داخل الإطار؟

---

(1) Ibid. p. 85.

(2) Ibid. p. 392.

(3) Ibid. 83.

هناك طرق عديدة للحديث عن الإطار. وليس خطاب كانط حول الإطار وحرصه على إخضاع كامل دائرة الشعور إلى الإطار المنطقي المحض، إلّا إحدى الطرق الكلاسيكية للقول في الإطار. وهو قول سجين للثنائيات والتناقضات القديمة البالية، تلك التي تفصل بين الداخل والخارج والمادة والصورة والجوهري والثانوي. وإننا لنشهد إزاء هذا الإطار، وإزاء نص **نقد ملكة الحكم** التي صممت بوصفها قولًا في الإطار، كم تتضاعف عمليات التأطير وكم تتكاثر أفعال الإطار ومفاعيله وانفعالاته منذ إطار اللوحة المذهّب المغري المفسد، إلى لوحة الإطار المحض والشرعي والواحد والمتماثل المتمثل، إلى القول في الإطار الكفيل بالتنسيق بين الملكات وحفظ الأمن والسهر على التماثل بين مشاعر البشر. بل وأكثر من ذلك كله، ماذا لو لم يكن قرار كانط بإقحام الإطار في الاستطيقا، غير ملحة أو طرفة؟

يقول دريدا: «وماذا لو لم يكن الأمر غير فاتحة مغرية، جذّابة ولعوب، مضحكة وتهكمية، طرفة وملحة»[1]، وربما ليس في هذا الركح الكانطي غير الزخارف، غير زينة القول الفلسفي وما يتحلى به ويتبرج من حليّ؟

أما ما يسهر عليه الباررغون الذي يولد من نسيج التفكيك فنمط مغاير من التفكير بالإطار. ما يفعله التفكيك تحديدًا هو تأليب الباررغون على الإطار. من أجل ذلك ينبغي علينا بداية أن نفصل بين القول الكلاسيكي في الإطار الذي يعتبر كانط، بحسب قراءة دريدا، نموذجًا عليه، ونمط كتابة التفكيك له. لقد كتب دريدا كتاب «**الحقيقة في الرسم**» من أجل الوقوف مباشرّة على ما يسميه بنفسه بـ «هشاشة الإطار» أي «قابليته للزوال والانكسار» والانهزام. وهو ما يقر به في العبارات التالية: «إن إطارًا ما هو أساسًا شيء مصنوع وهو بالتالي شيء هشّ، ذاك هو ما سوف يكون جوهر أو حقيقة الإطار. لو كان هناك حقيقة. لكن هذه «الحقيقة» لم يعد في مقدورها أن تكون حقيقة، فهي لا تحدد لا الطابع المتعالي للإطار ولا طابعه العرضي، إنما تعرف فحسب طابعه الباررغوني»[2].

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 85.

هل يكون **الباررغون إذًا طرفًا ثالثًا؟** لكنه لا يأتي من أجل المصالحة، إنما بغية كسر ثنائية الإطار تلك التي تقوم على رسم الحد بين المتعالي المحض الأصيل والعرضي الثانوي الهامشي الطائش المنبت التائه معًا؟. **نعم يولد الباررغون من شظايا النصوص.** ولنقل بالأحرى إنه يأتي إليها من بين سطورها، ومن حدودها يتسرب ويسري حثيثًا، من أجل الشهادة بالكتابة على ضعف الإطار. إنه إطار هش، ضعيف البنية رخص العود، سريع الزوال من سريان الباررغون وسيلانه العارم.

والمثير الغريب العجيب في لعبة الباررغون مثلما ينسجها دريدا أطراسًا على نص كانط هو الأمر التالي «إن الذي أنتج الإطار وطوعه يبني كل شيء من أجل محو مفعوله، وذلك غالبًا بتطبيعه إلى ما لا نهاية له، ما بين يدي الإلٰه (بوسعنا أن نتثبت من ذلك لدى كانط)»[1]. ماذا يفعل القول الكانطي إذًا بوصفه «نتاجًا للإطار ومنتجًا له في آن»[2]، غير محو مفعوله وتطبيعه؟ وأي تطبيع ذاك الذي يتم تحديدًا «بين يدي الإلٰه»[3]؟ فمن جهة يعطي كانط الباررغون شرعية ما، بمنحه طابعًا طبيعيًّا، لأنه إذ ينزله ضمن الزخرف الحسي، وجماليات المتعة، يعترف به ضمن ما يشترك فيه الإنسان مع باقي الكائنات الحية للطبيعة. لكنه من جهة أخرى يفعل كل ما بوسعه من أجل محو مفاعيل الباررغون وإقصائه خارج حقل الخطاب الفلسفي الرسمي حول الجميل. ويبدو أن كانط إنما يضع مصير هذا الباررغون المربك المقلق المضل ما «بين يدي الإلٰه». هل يحتمي هذا المنظّر للجمال الخالص الأصيل عندئذ من سحر الباررغون وإغراءاته بمسلمة الإلٰه؟ ما علاقة استطيقا الحكم بالحكم الإلٰهي الأخير؟

يقول دريدا: «لا ينبغي على التفكيك لا أن يعيد التأطير ولا أن يحلم بالغياب

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 83.

(3) Ibid. p. 85.

الخالص والبسيط للإطار»[1]. ما العمل إزاء هذه الوضعية المستحيلة التي يدفعنا إليها التفكيك؟ لن يسمح لنا من الآن فصاعدًا بتكرار تجربة الإطار. لا حق لنا في ذلك بعد ما اقترف من شرور في حق الباررغون. وبعد أن تحول الشر الجذري إلى شر تافه، لم يعد لنا الحق في الخطاب الخالص الطاهر والأصيل. لا حق لنا إذًا في الدخول ثانية ضمن منطق الإطار. لكن ذلك لا يخولنا البتة بأن نحلم بغياب الإطار. لا ينبغي الدخول في الإطار كما لا قدرة لنا على الحلم بالإفلات منه. أية وضعية عبثية شبيهة وأي مسرح للقساوة ينتظرنا حينئذ؟

من أجل معالجة هذه الوضعية التي يوشك أن يستبد فيها قانون الإطار وأن ينهزم فيها الحلم، في عصر نهاية اليوطوبيات، يسترد دريدا حق الرد وحق النظر وحق إحقاق الحق، مصرًا في لهجة اثباتية بهيجة على «أن منطق الباررغون أقوى من منطق تحليلية المفاهيم»[2]. بوسع الباررغون أن يتسرب إلى داخل الإطار لا من أجل الانتماء إليه إنما من أجل خلخلته وتسهيل عملية انهياره. وهنا يشغل دريدا قانون الباررغون حرفيًا وصراحة، وضمن ضرب من سياسة الحقيقة، ضد قانون الإطار. وهنا شتان بين الباررغون المتغطرس لاستطيقا الذات والباررغون المحرر لاستطيقا التفكيك: إن قانون الباررغون الذي يخلخل الإطار لا علاقة له بما سماه كانط، بالتوافق أو التناسق بين الملكات. إنما يتعلق الأمر هنا بنا يسميه دريدا بضرب من «الفكّ المتكرر، والإفساد المحكم،غير القابل للقمع، انه فكّ يجذب الإطار ويدمره»[3].

سوف يكتب لنا أن نشهد إذًا ضمن هذا النص حول الحقيقة في الرسم، كيف تتكاتف الحروف مع الخطوط من أجل التبشير بالهاوية بدلًا عن سدها. لن نمر بسلام فوق الهاوية ولن تنقذنا المجازات. وربما ليس لنا إزاء الهاوية غير

---

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

الإعلان، عما يسميه دريدا في خصومة ضد ريكور، «بانسحاب المجاز»[1]. ماذا يحدث حينما يصير الباررغون من باررغون مفسد للذوق الأصيل إلى باررغون نشيط؟ ـ سوف يقرقع الإطار لتوه تحت مفاعيل الباررغون اللغوية، وإنه لتوه، وفي نص دريدا تحديدًا، بصدد الانقصاف والانهيار. ما يريده التفكيك هو الدفع بالإطار نحو الهاوية. ويتفنن دريدا على نحو تهكمي كلبي في وصف عملية انكسار الإطار. ذلك أننا ههنا تحديدًا إزاء إطار بعينه هو إطار لوحة الرسم، أي رسم كان وأية لوحة كانت. وبالتالي فنحن تحديدًا قبالة إطار من خشب. لذلك سريعًا ما ينهار هذا الإطار، وسريعًا ما ينقصف. وإن دريدا يسمعنا كيف يقرقع هذا الإطار ويطقطق باستمرار. لكن هل كل الأطر من خشب؟ وما العمل لو كان الإطار من حجر ومن صوّان كما هو حال مع فن المعمار؟ أو ما العمل لو كان الإطار من عطر كما هو حال زنبقات كانط؟

2 ـ إطار الوردة:

ماذا لو يصير كل كتاب **نقد ملكة الحكم** لكانط إلى «أسلوب في تجفيف الزنبقات»؟. ههنا تحديدًا يمنحنا التفكيك حظًّا جميلًا من أجل السير داخل هذا النص وفق عطر زهور كانط. إن دريدا يهمس لنا همسًا بأنّ «براديغماتية الزهرة هي التي توجّه النقد الثالث»[2]. لكن ما علاقة الباررغون بعطر الزهور؟

يقول أحد دارسي دريدا، في كتاب تحت عنوان **جاك دريدا. الخطابة والفلسفة**، ما يلي: «إن الإطار في الباررغون يتجلى عبر شكل الزهرة.. إنه من جنس الزخرف، الذي بالرغم من بقائه حول الأثر، إنما يصممه في آن. إن الإطار في **النقد الثالث** لكانط، هذا «ال ـ بدون ـ، هذا النقص، هو لدى دريدا الملحق الذي يصمم الخطاب حول الجمال ويخلخله في ذات الوقت[3].

---

(1) J. Derrida, ***Psyché. Inventions de l'autre***. Paris, Galilée, 1987-1998, pp. 63 sq.

(2) J. Derrida, ***La vérité en peinture***, op. cit. p. 97.

(3) Marcos Siscar, ***Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie***. Paris, L'Harmattan, 1998, p.107.

كيف تكون الزهرة شكلًا نموذجيًا للباررغون؟ وبالتالي كيف تصمم الزهرة الخطاب حول الجميل وتفسد عليه توازنه واستقراره معًا؟ من أجل التوجه في الاستطيقا عبر مفاعيل زهور الباررغون، سوف نمنح الفرصة لزهور كانط بأن تكتب كيف ولدت تحديدًا في حقول ما تسميه الفقرة رقم 16 من النقد الثالث، «الجمال الحر». وأية علاقة حينئذ ما بين الزهرة الحرة والباررغون الذي ينثر الزهور ويبعثر أي قول حولها؟

سوف نقسم البحث في هذه الإشكالات إلى لحظتين. الأولى نتكفل فيها بعرض لزهور كانط في علاقتها بالحرية،أي بإمكانية العبور فوق الهاوية الفاصلة بين الطبيعة والحرية الأخلاقية. كيف تكون «الزهرة البرية» إذًا، وبحسب ما يريده كانط، «رمزًا» للخير نفسه؟ أما في لحظة ثانية فنقف عند تنشيط دريدا للزهرة الكانطية ضد النص الكانطي نفسه، بوصفها باررغونًا يملك من الأثر ما به يحرر الورود من نفوذ الخطاب الفلسفي الكلاسيكي. كيف نحرر الورود حينئذ مثلما ينادي بذلك دريدا، من أجل أن نتحرر نحن أنفسنا؟

أ ـ ورود كانط:

تظهر الزهور في نص **النقد الثالث** مرات عدة. وبوسع قارئ هذا النص أن يحصي تحديدًا أربع زهرات قد أينعت. هي على التوالي «**الزهور الطبيعية**» بما هي جمالات حرة، وتليها مباشرة «**الزنبقة**» التي تولد حذو قبر قديم، بوصفها نموذجًا على الجمال الذي لن يكون لدى كانط إلَّا «بلا غاية». ثم تنبثق الزهرة مرة ثالثة موصوفة بقلم كانط، في صورة **الزهور الحسية** التي تصلح للتجمل والزينة الاجتماعية. وأخيرًا تولد «**الزهرة البرية**» من أجل تمثيل الشكل الجميل، الذي هو وحده كفيل بما يسميه كانط «المصلحة العقلية للجميل».

يولد إذًا مثال الزهرة لأول مرة في نص نقد 1790 منذ الفقرة رقم 16. وعنوان هذه الفقرة الذي يهمنا في حرفيته هو كالتالي: «في أنّ حكم الذوق الذي بمقتضاه يُصرَّح أنّ موضوعًا ما هو جميل، تحت شريطة مفهوم معيّن، ليس بحكم

خالص». وهناك يسعى كانط لأنْ يقيم اقترانًا ضروريًا بين **الجميل**، الذي ينبغي أن يكون دومًا «**بلا مفهوم**»، وبين حكم الذوق الخالص الذي به نسمي «**الجمال الحر**». لكن ما هو على وجه الدقة هذا الجمال الحر؟ ـ إنه الجمال الذي لا يقترن تمثُّلنا له بأيّ ضرب من الغايات.

إن الأمر يتعلق بالوقوف عند التعريف الثالث للجمال، الذي يصوغه كانط كما يلي: «إنّ الجمال هو شكل غائية موضوع ما، بوصفه مدركًا ضمن هذا الموضوع من دون تمثّل لغاية ما»[1]. ومن أجل تبين دلالة هذا التعريف الذي يسلب الجمال كل غاية ممكنة مستأنفًا، على نحو ما، التعريف الأول للجمال بوصفه موضوع «اللذة بلا منفعة»، علينا الوقوف على معنى الجمال الحر. إن كانط يميز صراحة بين نوعين من الجمال بمقياس الحرية. فهل هناك جمال من أجل الحرية وآخر من أجل العبودية؟ تلك بعض من مفاعيل «**الباررغون**» التي يدسّها التفكيك بين طيات هذا النص.

يقول كانط في بداية الفقرة رقم 16: «ثمة نوعان من الجمال: إمّا الجمال الحر.. أو الجمال الذي لا يكون إلّا جمالًا تابعًا»[2]. أما عن الفرق بين هذين النوعين من الجمال فهو بخاصة استقلالية الجمال الحر عن أية غاية محددة. وأما عن الجمال الذي يفترض غاية ما، من جنس جمال «الكائن البشري... وجمال الحصان أو البنايات»، فهو يُنعت بالجمال التابع.

إن ما يهمنا هنا هو سلسلة الأمثلة التي يسوقها كانط حول ما يمكننا تسميته جمالًا حرًا. وتأتي الوردة في المرتبة الأولى، وهي بذلك تصير براديغما للخطاب الاستطيقي نفسه.

يقول كانط: «فالأزهار هي ذوات جمال حر طبيعي... وكثير من الطيور (الببغاء، والصحوة وعصفور الجنة)، وكثير من الحيوانات القشرية البحرية..»[3].

(1) E. Kant, ***Critique de la faculté de juger***, op. cit. p. 999.

(2) Ibid. p. 990.

(3) Ibid.

وبوسعنا أيضًا أن نلحق بهذه الأصناف من الجمال الحر الذي لا نعثر عليه في معظم الأحيان إلّا في الطبيعة، الارتجال الموسيقي وكل الموسيقى بلا نص. في الفقرة رقم 17 من النقد الثالث تولد الزهرة الثانية من بين يدي كانط من جديد. لكنها ليست هي ذات الزهرة التي تترعرع في قلب الطبيعة وعلى وقع موسيقى بلا نص، بل هي نوع خاص جدًّا من الزهور. إنها الزنبقة تحديدًا. لكن أين تولد هذه الزنبقة الجميلة الحرة التي لا يهدد حريتها أيُّ مفهوم ولا أية غاية من غايات البشر الحسية؟ لقد ولدت هذه الزنبقة في هامش ما في نص كانط. وإنه هامش هامشي كفاية من أجل أن يزرع زنبقات الخطاب الفلسفي حذو قبر قديم. وفي آخر هامش من هوامش الفقرة رقم 17 من **نقد ملكة الحكم**، يتوقف كانط قليلًا من أجل الرد على اعتراض خاص بالغموض الذي يمكن أن يصيب تعريف الجمال بوصفه «غائية بلا غاية».

يقول: «قد يعترض أحد على هذا التوضيح معتمدًا على أنه توجد أشياء يُرى فيها شكل غائي دون أن يتم التعرف فيها على غاية؛ هكذا مثلًا تلك الأدوات الحجرية التي غالبًا ما تكون مستخرجة من هضبات مدافن قديمة، ولها ثقب وكأنه مقبض؛ فهي، وإن أوحت بغائية بشكل واضح في شكلها الذي لا يعرف الهدف منه، إلّا أنه لا يقال عنها إنها جميلة. ولكن بمجرد ما ينظر إليها على أنها عمل فني (من صنع البشر) فهذا يكفي لكي نرغم على الاعتراف بأن شكلها ينسب إلى قصد وهدف معين. وهنا أيضًا لا نشعر بأي رضا حينما ننظر إليها. بينما نعتبر، وعلى عكس ذلك، أن الزنبقة مثلًا جميلة، لأننا ونحن ندركها بحواسنا، نجد أن لها غائية معينة، لا تنسب على الإطلاق ـ بحسب حكمنا ـ إلى أي هدف»[1].

هكذا يريد كانط من الزنبقة، حتى وإن ظهرت في طوبيقا مريبة وغريبة، أن تحصن جمالها الحر. ولا شيء حتى ذكر القبور ينغص اللذة الجمالية الخالصة التي تفوح من عطرها.

أما عن الزهرة **الثالثة** التي تعترض سبيل الجمال الخالص في نص كانط،

---

(1) Ibid. p. 999.

- كنت، **نقد ملكة الحكم**. الترجمة العربية، مصدر مذكور، صص 142-143، الهامش.

فنوع آخر من الزهور التي لا تنتمي لا إلى جنس الزهرة الطبيعية ولا إلى جنس الزنبقة البريئة من كل غاية بشرية. إنها الزهور التي تذكر في قائمة كل ما له علاقة بأساليب التجمل والزينة الاجتماعية. ذاك هو ما تتكفل بالحسم في شأنه الفقرة رقم 41، التي ينص عنوانها على البتّ في «المصلحة الإمبيريقية من الجمال».

يقول كانط: «إن ما هو ذو قيمة داخل المجتمع ويثير مصلحة كبرى، ليس، في الحقيقة وفي بداية الأمر غير إثارات، مثل ألوان الرسم على الجسم (الصباغ الأحمر عند سكان جزر الكرايبي، والقرمزي عند قبائل الهنود الحمر الإيروقيين)، أو الزهور وأصداف المحار، أو ريش الطيور زاهية الألوان»[1]. [التشديد من عندنا].

لكن كانط يقصي هذا النوع من الجمال ذي المصلحة الاجتماعية، لأنها لا تدخل ضمن دائرة الجمال الحر إنما هي أمثلة على الجمال التابع. إن هذه الزهرة الحسية الصالحة للزينة ليست سوى زخرف اجتماعي «هي بالنسبة لنا عديمة الأهمية تمامًا»[2].

وأخيرًا الزهرة **الرابعة**، حيث تولد «الوردة البرية» من أجل إنقاذ شكل الوردة وما همنا في لونها ولا حتى في عطرها. ذلك أن لا هم للذات الاستطيقية هنا غير تأمل هادىء للأشكال الجمالية الطبيعية المتناغمة بخاصة، من أجل التوحيد بين الطبيعة والحرية. تلك هي المصلحة العقلية الممكنة مما تسميه الفقرة رقم 42 من النقد الثالث، بـ «الزهرة البرية».

يقول كانط: «إن من يتأمل على انفراد. . . شكل زهرة برية جميلة، شكل طائر أو حشرة إلخ. . كي يعجب بها، كي يحبها، ولا يرضى أبدًا بأن يفتقدها في الطبيعة، حتى ولو لحقه من ورائها بعض الأضرار، بل أقل من ذلك بكثير أنه لم تتبين له أية منفعة من خلالها، هذا الإنسان هو الذي يهتم اهتمامًا مباشرًا، وبالتالي عقليًّا بجمال الطبيعة. وهذا يعني أن ليس شكل منتوج الطبيعة وحده هو الذي يسره وإنما وجوده نفسه أيضًا. .»[3].

---

(1) Ibid. p. 1077.

(2) Ibid.

(3) Ibid. p. 1079.

- كنت، **نقد ملكة الحكم**. الترجمة العربية، مصدر مذكور، ص 222.

إن ما يطلبه كانط من الذائقة الاستطيقية إذا هي مجرد منفعة عقلية. أما ما ينفع الناس داخل حدود الحس، فيذهب جفاء. وهكذا تستكمل الزهرة البرية إذًا الشكل المحض للجمال الحر، بوصفه الإطار الوحيد الشرعي الذي بوسع الذوق الأصيل أن يعمل ضمن حدوده. أما كل ما عدا ذلك من منافع الورود، فزخارف لا قيمة لها، بل بارغا ينبغي العمل باستمرار على لفظها من حيز استطيقا الذات الكانطية.

ب ـ ما الذي أثار دريدا في ورود كانط؟

يتدخل دريدا بين الذات الاستطيقة الكانطية وزهورها التي ليست، في حقيقة الأمر، بكل عمليات السلب التي فرضتها على الاستطيقا، غير «أسلوب في تجفيف الزنبقات»[1]. لن تزهر زهور كانط لأنه قد وقع سلبها لونها وعطرها. ولن تزين شيئًا. حسبها فقط أن توجد على سبيل الرمز والمجاز والتخييل. إنها زهرة بريئة خالصة تبحث عن طهر الورود وزهدها.

لكن ألم يحن الوقت «لتغيير عقليتنا في خصوص الزهور»؟ ذاك هو ما يعبّر عن ضرورة الاضطلاع به كاتب **الحقيقة في الرسم**. ويقرر دريدا من أجل إنجاز ذلك الأمر، أن يدخل حديقة كانط منذ قراءة الهامش الذي يرد في آخر الفقرة 17. إن ما يهمه من زهور كانط تحديدًا هو تلك الزنبقة التي أتى على ذكرها كانط وهو بصدد الاحالة على مشهد من المدافن القديمة. والبارغون يندفع حثيثًا نحو الزنبقة التي يصر على أن يقطفها من نهاية هامش ملفوظ بعيدًا عن النص الرسمي وفي نهاية الفقرة والصفحة معًا. ماذا بوسع هذه الزنبقة التي جاءت إلى النص على كبر، متأخرة ومنسية وهامشية، من أجل بلبلة التناقض التقليدي الذي ينبني عليه كل الخطاب الكلاسيكي في الفن، وكانط كان نموذجًا عليه، بين **الداخل والخارج**؟ كيف نقرقع الإطار ونكسر منطقه الحاد في كل معاني الحد والضبط والقطع والحصر؟ أطروحة دريدا تتجلى في أحد العناوين المثيرة في هذا الكتاب وهو التالي: «الـ بدون ـ الخاص بالقطيعة المحضة. . أسلوب في تجفيف الزنبقات»[2].

---

(1) J. Derrida, ***La vérité en peinture,*** op. cit. p. 95.

(2) Ibid.

هناك إذًا علاقة ما تربط بين عمليات السلب المتكررة داخل استطيقا كانط وتجفيف الزهور. إن كانط بإصراره على سلب الجميل لونه ورائحته وزخارفه الحسية، وبتعريفه للجميل بجملة من الـ «بلا» (le sans)، فهو بلا منفعة وبلا مفهوم وبلا غاية، قد حوّل الجماليات إلى طريقة في «تجفيف الورود». لقد سجن كانط الجميل في سجن اللذة المحضة، وسجن الزهور بين دفتيّ كتاب بارد جاف منضبط زهدي ومحافظ. لا شيء يبقى من الزهرة في حديقة كانط. إنه «الحداد على الجميل»[1]. ليست زنبقة كانط ملكًا شرعيًّا له. لذا على الباررغون بوصفه صاحب القانون هنا أن يعيد الزهرة إلى نصها الأول. إن كانط لا يقطف زهوره من الطبيعة ولا من الحديقة، إنما يقطفها من نص آخر.

يقول دريدا: «يتعلق الأمر بزهرة ولكنها ليست أي زهرة. فلا هي بالوردة ولا هي برقيب الشمس، ولا هي بالوزّال (نوع من الورود): إنها زنبقة. إنّها توجد إذن في نص ما. لكنّ كلّ شيء يجعلنا نتوقع أنّها لا تأتي مباشرة من الطبيعة بل هي بالأحرى تأتي من نص آخر، ويظهر لنا المثال اعتباطيًا، إلى أن نتبيّن أنّ سوسير هو من يُحال عليه أحيانًا من طرف كانط في النقد الثالث»[2].

فدريدا هنا يكشف عن مراجع كانط. ويبدو هذا الأخير قارئًا لأدب الرحلات، بل هو معجب بكتاب الرحلات وأدبائها. ويعيدنا دريدا مباشرة إلى النص الأصلي الذي كان بإمكان كانط أن يحيل عليه لكنه لم يفعل. ويظهر كانط بذلك كأنه يخفي عنا مراجعه، ربما من أجل أن يحتمي بالفلسفة من الأدب. لا يهتم دريدا بالمرجع الأول الذي منه قُطفت هذه الزنبقة البرية. لكنّ المهم، بالنسبة إليه، هو أن تكون حسب عبارة كانط من الآن فصاعدًا، طبيعية تمامًا وبرية إطلاقًا وخالصة دومًا. ومن الفقرة 17 يقفز دريدا فوق نصوص كانط قفزة هائلة يحط بعدها الرحال في الفقرة 42، حيث تنبت الزهرة من جديد في كتاب «**النقد الثالث**»، من أجل لفت انتباهنا نحو ما يسميه كانط «المصلحة العقلية للجميل».

---

(1) Ibid. p. 92.

(2) Ibid. p. 97.

وهنا يتدخل دريدا، حيث يحتج الباررغون على هذه الزهرة البرية: إلى أيّ مدى تكفي هذه الزهرة البرية بمجرد شكلها المحض للبرهنة على نفس جميلة، مستغرقة في عزلتها، تتأمل الجمال الطبيعي الخالص. ولن تكون هنا مشكلة المرء حينئذ مصلحته الخاصة ولا مصلحة الآخرين، إنما فقط مجرد الإعجاب بالزهرة ومحبتها، بل والأسف على الخسارة التي تلحق الطبيعة من جراء فقدانها. وهنا يسوق دريدا الأطروحة التالية: إنّ الزنبقة البرية سوف تكون إذن نموذجية من أجل التدليل على هذه الغائية من دون غاية، على هذا التنظيم الذي لا جدوى من ورائه ولا هدف، «تنظيم مجاني وخارج عن الاستعمال»[1]. ويحرص دريدا على متابعة نمو هذه الزنبقة البرية الكانطية، التي تبدو تحت وقع عمل الباررغون، مصابة بإحراج عميق، وذلك منذ أن زرعها كانط حذو قبر قديم إلى أن صارت أخيرًا نموذجًا للجمال الحر. إنّ المثير في هذه الزهرة البرية لدى دريدا هو هذا الحرف: «بلا»، ذاك الذي يوقع ما يسميه دريدا «القطيعة المحضة» أو «عمل الحداد على الجميل». إنّه حرف يلعب دور الباررغون برمته. فالوردة البرية تصير في نص كانط في نوع من القطيعة المحضة مع غايتها وعطرها وشكلها الحسي ولونها.

ما حقيقة هذا الحرف «بلا» الذي ترسمه لنا الزنبقة على نحو نموذجي دونما السماح لنا بأيّ حسّ إزاءها: فنحن لن نراها ولن نقطفها ولن نشتم عطرها، لأن أيّ فعل من هذه الأفعال اعتراف بالباررغون وخلخلة لنسق الخطاب الفلسفي حول الجميل المهووس بالأشكال المجردة والتخييل المحض. ودريدا معجب بهذا البارغون الذي اسمه «بلا» في نص كانط. ها هنا تغدو «بلا» الجمال في تمامه. إنّه «بارغون جميل لا يشكو من أيّ نقص». هذا الحرف إذن لا يُكتب لدى دريدا ككل الحروف الأخرى. إنّه يرسم «الأثر» (trace) والغياب والملامح والأطياف والخطوط التي قُدّ منها الخطاب الفلسفي في الجمال: «إنّ أثر «بلا» هو أصل الجمال... إنّ الجمال لا يقوم من دون «بلا» هذه»[2]. فالغريب في هذا الحرف هو إذن قدرته على جعل الجميل يغيب عن النظر ويبقى رغم ذلك جميلًا. فمنذ أن

(1) Ibid. p. 99.

(2) Ibid. p. 103.

دخلت هذه الـ «بلا» على الجميل طفق الباررغون يشتغل خلسةً وفي خفاء عن عيون الذات الاستطيقية. إنّه الغياب الذي لا يُرى ولا يُلمس ولا يُدرك ولا يوجد. كانط، بالرغم من ذلك، لا يزال يتحدث عن الجمال. هل ما زال هناك جمال أو شيء ما يمنحنا الجمال؟ وهل هذا الحرف «بلا» هو «قابل للترجمة»[1]؟

وهنا نفهم موضع الإحراج الذي توضع فيه زنبقة كانط في حقل التفكيك: فهي من جهة زهرة جميلة حرة غير تابعة، وتمتع بذاتها، لكنها من جهة أخرى هي دومًا زهرة «مذنبة تمامًا جنائزية تمامًا وبريئة»[2]، يتعلق الأمر في الواقع بما يسميه دريدا بالقطع والشذب والبتر. زنبقة كانط هي زنبقة مبتورة، لذلك هي جنائزية مغفور لها وبريئة بلا دَين. لكن **لا ذنب على الورود**، إذ هي منذ أن تتجلى تعلن غفرانًا عامًّا. ينبغي أن نبرئ الورود من الدَّين وإننا نحتاج في ذلك إلى قانون إنّه «قانون الباررغون». وماذا لو كان الأمر يتعلق بإمكانية العبور من هذه الزهرة الجنائزية التي توقع «الحداد على الجميل» إلى تجربة الرائع بوصفها حقل «اللذة السلبية»؟ وما علاقة الزهور حينئذ مع الرائع الذي يولد من مشاهد الطبيعة الأكثر إثارة للهول والفزع؟ ههنا يتبخر عطر الوردة تحت وقع الباررغون الكانطي العدمي السيء، وكأن النقد الاستطيقي إنما ينكشف بوصفه تطهيرًا مسيحيًا، أو بوصفه تعنفًا على الورود وسجنًا لها بين أطر الخطاب الفلسفي.

يقول دريدا: «إن الزهرة هي إحدى الانفعالات النموذجية للفكر البشري... إحدى مجازاته الروتينية. إنها إحدى العقد والمكبوتات المميزة لهذا الفكر. ومن أجل أن نتحرر فلنحرر الزهرة. ولنغير إزاءها عقليتنا...»[3].

ليس بوسعنا أن نرسم إطارًا لعطر الوردة، فلنحرر الورود من غطرسة اللوغوس. ولنبعثر ثنائية الجميل والرائع من أجل الكتابة على نحو مغاير. إلى أي حد بوسع «عطر الورود» خلخلة الباررغون السيء وهزم الإطار؟

---

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 107.

(3) Ibid. pp. 117-118.

IV ـ الرائع بلا إطار أو في تحرير الوردة

يقول دريدا: «إذا كان الفن يعطي شكلًا عبر التحديد بل وحتى عبر التأطير، فإنّه يمكن أن يوجد باررغون للجميل.. لكن يبدو أنه لا يمكن أن يكون هناك باررغون للرائع. إن الهائل يقصي البارغون لأنه ليس أثرًا، أرغون، ولأن اللامتناهي يمثل فيه وهذا اللامتناهي لا يسمح بأن نحده»[1].

لكن كيف نفهم هذا الكلام لدريدا والحال أن الرائع يلعب هو بدوره دور البارغون للجميل نفسه بما هو يحده ويلامسه ويدفع به إلى حدوده القصوى؟ ـ إن الرائع إذ يهزم الإطار بوصفه أسوأ أنواع البارغون، لأنه «يحدّ ويهيمن»، إنما يتحول هو بدوره إلى حقل باررغونات نصية لا تنتهي ولا تنفك تعمل على بعثرة نظام الإطار من أجل إعادة تشغيل «قانون البارغون». لذلك فالرائع يخرج عن الشكل الجمالي لأنه لا قياس له. إنه الهائل بإطلاق، الخارج عن كل المقاييس، منذ أن يحدث ندخل تجربة الشطط والإفراط. إن الرائع بلا حسبان. إنه **يخرج عن طوره**. وهو معنى التمييز الذي يذكر به دريدا بعد كانط، بين الأعمدة التي تحيط بالأبنية الفاخرة والتمثال الهائل الجبار. إن العمود روماني أما التمثال فهو يوناني. العمود يعضد القصور فهو باررغون يحميها، أما التمثال فرمز لاهوتي وثني لا قدرة لمقاساتنا على الإحاطة بحجمه الهائل الجبار. لذلك ينبهنا دريدا إلى أن «العمود والهائل لا يحتلان نفس المكان»[2].

ولنذكّر ههنا أن الرائع كان قد ولد في نص كانط إزاء أهرام مصر وكنيسة روما وفي سياق واحد. فهل أن قدر الرائع أن يولد دومًا قبالة التماثيل والكنائس ومخابىء الآلهة؟ ذاك أمر يحرج التفكيك كأشد ما يكون الإحراج، فنراه يكشف لنا عن مواطن الخلل داخل التصور الميتافيزيقي الكانطي للرائع بوصفه التجربة الاستطيقية النموذجية للامتناهي بعد أن صار الإله إلى مسلمة أخلاقية داخل معماريات فلسفة الذات. وهنا يجمع دريدا بين كانط وهيغل في خط واحد. إنهما يلتقيان معًا في «نوع من النزعة اليهودية»[3]. فكانط ينزل الرائع ضمن «الممنوع من التمثيل «الذي

(1) Ibid. p. 146.

(2) Ibi ; p. 136.

(3) Ibid. p. 153.

أوصى به موسى في التوراة، كأحسن مثال يفضله كانط عن الرائع. أما هيغل فقد أودع الرائع ضمن «الشعر العبري بما هو أسمى شكل سلبي للرائع»، على أنّ «الشكل الإيجابي لنفس الرائع إنما نعثر عليه، كما يقول، في الفن الوثني»[1].

إن دريدا يدفع بالرائع الاستطيقي الذي صمّمه كتاب «**نقد ملكة الحكم**» إلى خوض تجربة الباررغون، كاشفًا بذلك عن ارتباكات جملة في الدليل الكانطي الذي بقي مترددًا ما بين الاستطيقا واللاهوت. بل ينبغي أن تصير الأسئلة ذاتها التي وفقها يحاكم قانون الباررغون إطار ميتافيزيقا الرائع، إلى ما يسميه دريدا «الأسئلة الباررغونية»[2]. ولعل أهم هذه الأسئلة: لماذا يكون الرائع باتجاه الأعظم وليس باتجاه الأصغر؟ ألم يحِنِ الوقت لتحرير الرائع من غطرسة اللوغوس ومركزيته وجبروته؟ هل يتعلق الأمر بمجرد تفضيل كانطي اعتباطي أم يوجد في ذوق كانط الاستطيقي الكثير من الجذور اللاهوتية أو الميتافيزيقية التي حان وقت انجاز الصلوات الجنائزية حولها؟

ومن أجل الإجابة عن هذه الأسئلة ينبغي تحرير الرائع نفسه من دائرة التمثيل برمتها. لكن ليس من أجل إيداعه دائرة ما هو غير قابل للتمثيل أو حتى ما هو ممنوع من التمثيل كما التقى حول ذلك أقطاب الفلسفة الحديثة منذ كانط إلى هيدغر نفسه، بل من أجل فتحه على تجارب لامتناهية مما يسميه دريدا في نص لاحق «اختراع الآخر»[3].

---

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 155.

(3) J. Derrida, ***Psyché.*** op. cit. pp. 109, 129, 142.

- في هذا النص، يدفع دريدا بإشكالية التمثيل فيما أبعد من ما هو غير قابل للتمثيل وما هو ممنوع من التمثيل معًا. إنّ الأمر يتعلق باقتراح أفق مغاير يجد في مفهوم «الإحالات» بما هي «طرق أخرى من أجل حكاية هذه القصة على نحو مغاير». وذلك يتمّ، بحسب عبارات دريدا، عبر مكان آخر «ليس يونانيًا ولا يهوديًا... سلسلة أخرى من الشذرات». غير أنّ هناك من ذهب برائع دريدا هذا مذهبًا لاهوتيًا مثيرًا للحرج، حيث يقع اختزال «عمل الحداد» في ضرب من «الصدى للعمل اللاهوتي - في شكله المسيحي - ذاك الذي يبحث عن طريقة للتفكير بالإلّه الآفل بنفسه، في جسد مصلوب». انظر:

- François Nault, ***Derrida et la théologie. Dire Dieu après la déconstruction,*** Paris, serf, 2000, p. 151.

بمثابة خاتمة
في «رائع» ما بعد الحداثة
(ليوتار، نغري...)

«منذ قرن من الزمن، لم يعد الجميل هو الرهان الأساسي للفنون، بل صار رهانها شيء ما يتعلق بالرائع»

*فرنسوا ليوتار، **اللاّإنساني***

«إنّ الرائع الأنطولوجي هو الذي يهمنا: ليس فحسب بوصفه مجرد طبيعة خارقة للمقاييس أو عددًا لا متناهيًا، إنما بوصفه كائنًا فظيعًا. سكون وسيلان. شكل انفجار الخلق نفسه. إنه الكائن الذي يتحرك وكأنما من داخل رحم عميق، من أجل أن يتخذ شكل عالم. خفقان كوني»

*نغري، **الفن والجموع***

لقد طاف هذا الكتاب أربع مرات حول فكرة **الرائع** في الجماليات المعاصرة. ورسم بطوافه ذاك مربعًا فلسفيًّا عنيدًا جمع فيه بين كانط ونيتشه وأدورنو ودريدا. والنتيجة أربع أفكار جمالية رائعة أينعت في حديقة فلسفة الفن الكبرى وقد حان وقت قطافها. إنها أولًا فكرة **العظمة** التي زرعها كانط في النسيج الحميم لقدر

الإنسانية ذاتها كأروع الغايات. وهي ثانيًا **تراجيديا** الحياة التي اشتقها نيتشه من مجاز ديونيزوس الإلٰه النشوة والموسيقى. وهي ثالثًا فكرة **المريع** التي حوّل أدورنو تحت رايتها، وفي ضرب من جماليات **القبح** غير المسبوقة، زهور بودلير وموسيقى شونبارغ إلى أشكال مقاومة لكل ضروب الجبروت والقمع التي تهدد الإنسان الحديث. وأخيرًا كان دريدا مفككًا عنيدًا لجماليات الرائع، كاشفًا في آن معًا عن مدى روعة **ألعاب النص** والكتابة والباررغون، وقدرتها على إنصاف كل أثر بشري، سواء كان نصًّا أو رسمًا أو خطًّا. هكذا نقّل الرائع فؤاده ما استطاع من الهوى الفلسفي بين عظمة الذات ومأساوية الحياة وقبح العالم وكوارثه الأكثر هولًا. فكان أحيانًا رائعًا مبتهجًا فخورًا. وكان أحيانًا أخرى مريعًا مرعبًا باعثًا على الألم. تلك بعض من ألاعيب الرائع والمريع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا.

لكن خط الرائع هذا لا ينتهي عند دريدا. بل هناك فعلًا ما يبعث على الحديث عن **الرائع بعد التفكيك**. سوف نقف هنا عند ما آل إليه الرائع بعد كتاب «**الحقيقة في الرسم**» لدريدا (1978). إنها ولادة **آداب الرائع** ما بعد الحديث. وبالرغم من أن هذه العبارة، أي عبارة «ما بعد حديث»، صارت منذ زمن تعاني من ضرب من الهشاشة والريبة الفلسفية، فإننا لا زلنا نشهد على ترددها بأقلام ذات نفوذ فلسفي من أمثال رورتي وأنطونيو نغري ونانسي ورنسيير... وآخرين. ما يهمنا هنا هو فكرة الرائع التي انتعشت في أفق الفكر ما بعد الحديث مع ليوتار أساسًا ومع آخرين من أمثال نانسي ونغري.

سوف نكتفي بفتح **جماليات الرائع** على الأفق الراهن للفلسفة. إنّ فنّ الرائع هو للفكر المعاصر، بمثابة الحقل الوحيد المتبقي له بعد نهاية كل السرديات الكبرى، وبعد فشل الثورات واليوطوبيات. لكن أشد ما يثير هو نزاع حاد في شأن الرهان الحقيقي لفن الرائع: أهو لمجرد الشهادة على ما يسميه ليوتار، «صراع ألعاب اللغة» أو «صراع اللاإنسانيات»؟ أم أن الرائع بعبارة نغري، «أنطولوجي» و«عملي»، وبوسعنا تحويله إلى شكل من المقاومة لأهوال المجتمع ما بعد الحديث؟

هناك ضرب من النقيضة الفلسفية تامة الشروط بين «خلاف» ليوتار الذي يستحيل معه الوجود معًا، و«مشترك» نغري الذي يصممه فن الرائع العملي من أجل «الجموع» ما بعد الحديثة، ذات الاقتدار والصلابة الأنطولوجية الكفيلة بمواجهة صلابة الوجود الذي يسحقنا. إنه ما بين توصيف ليوتار عن هشاشة الإنسان ما بعد الحديث الذي يعيش في عصر لاإنساني، يقتصر فيه على صياغة الجُمَل والشهادة على استحالة إنصاف الخلافات على نحو عادل، وبين نداء نغري نحو «الرائع العملي» الذي بوسعه أن يحقق لنا «القفزة النظرية نحو الحقل العملي»، ثمة هوّة سحيقة يصعب العبور فوقها بسلام.

ورغم ذلك، سوف نجازف برسم الملامح الكبرى لهذين الخطين لفن الرائع. من أجل ذلك سوف نجيب تباعًا على سؤالين اثنين: كيف يكون أدب **الرائع**[1]، مثلما يريد ليوتار، هو **الشاهد** الوحيد على كل أشكال الحيف والظلم الثاوية في ألعاب اللغة؟ وكيف يكون بوسع «الرائع الأنطولوجي»[2]، بعبارة نغري، أن يصير إلى فن للمشترك؟

1 ـ الرائع والخلاف:

«منذ قرن من الزمن، لم يعد الجميل هو الرهان الأساسي للفنون، بل صار رهانها شيء ما يتعلق بالرائع»[3]. هكذا كتب ليوتار في نص له تحت عنوان مثير هو كتاب **اللاإنساني** لسنة 1988، معلنًا عن أفول الجميل عن سماء الجماليات، ودخول الفن في عصر الرائع. لكن ما الذي حدث من أجل أن تصير فكرة الرائع بكل المريع الكامن فيها، حقلًا وحيدًا للفنون؟

إن الأمر يتعلق تحديدًا بثلاثة أحداث نظرية كبرى يوقعها ليوتار، على نحو

(1) P. Zima, ***La négation esthétique,*** op. cit. pp. 223 sq.

(2) A. Negri, ***Art et multitude,*** op. cit. p. 46.

(3) J. F. Lyotard, ***L'inhumain,*** op. cit. p. 147.

فريد، تحت راية فكرة الرائع الكانطية التي لم تعد حكرًا على الفنون، بل صارت منذ ذلك الوقت قبلة للفكر برمته:

أوّلًا ـ دخول أنظمة المعرفة الحالية في ما يسميه ليوتار «الوضعية ما بعد الحديثة».

ثانيًا ـ ولادة مفهوم «الخلاف» بين ألعاب اللغة، على نحو يستحيل علينا دومًا تحاشيه وحله بشكل عادل.

ثالثًا ـ دخول الإنسانية الحالية في ضرب ممّا يسميه ليوتار، «نزاع اللاإنسانيات» الذي لا نملك إزاءه شيئًا غير الشهادة بالكتابة على أحداث تتجاوز حدود التمثيل لدينا. وذاك هو تحديدًا أدب الرائع.

أ ـ **كيف دخل فن الرائع أفق ما بعد الحداثة؟** علينا أن ننبه أولًا إلى أنه بالرغم من ارتداد ليوتار عن هذا المفهوم[1]، أي ما بعد الحداثة، فإنه يعتبر أوّل من تملّك هذه العبارة تملكًا فلسفيًّا. إن الأمر يتعلق بضرب من التساوق ما بين نهاية السرديات الكبرى، وولادة أدب الرائع بوصفه آخر ما تبقى لنا من أجل إنقاذ شرف الفكر إزاء الحدث الذي يفلت من حدود التمثيل، لكنه يبقى مع ذلك في حجم فن الرائع ما بعد الحديث. لكن ما هي الدلالة الدقيقة لمفهوم «الوضعية ما بعد الحديثة»؟

يقول ليوتار: «إنّ موضوع دراستنا هو وضع المعرفة في المجتمعات الأكثر تطوّرًا. ولقد تقرّر تسميتها بالوضعية ما بعد الحديثة»[2].

غير أنّ أهم ما يميز هذه الوضعية هو «الريبية إزاء السرديات الكبرى». لقد حدث «ما بعد الحديث» إذًا نتيجة للتحولات العلمية الكبرى، وهي تحولات انتهت أخيرًا إلى إحداث «أزمة في السرديات الكبرى»[3]. وحسب ليوتار، لم تعد حقائق

(1) Ibid. p. 33.

(2) J. F. Lyotard, ***La condition postmoderne,*** Paris, Minuit, 1979 / Tunis, Cérès, 1994, p. 5.

(3) Ibid. p. 6.

من قبيل جدلية الروح أو تأويلية المعنى أو تحرر الذات العاقلة، قضايا ملزمة لأحد، انهزمت هذه السرديات والأنساق الكونية، ودخل عصر برمته ضمن ما سمّاه ليوتار، «براغماتية الذرّات اللغوية»[1].

مع الوضعية ما بعد الحديثة سوف تنهزم كل السرديات منذ سردية التنوير إلى سردية التغيير الماركسي للعالم. لا شيء تبقّى وحتى الآمال الثورية ويوطوبيات المدن الفاضلة قد تبخرت بلا رجعة. كم هي مريعة هذه الوضعية ما بعد الحديثة؟ إننا بذلك نعيش لعبة الرائع والمريع في أقصى ريعانها. تنفجر الأنساق والسرديات، وتتشظى من أجل أن تنتثر في عناصر لغوية وصفية وبراغماتية. بل وحتى اللغة نفسها بوصفها كيانًا للمعاني النهائية ما عاد بوسعنا الحديث عنها إلّا مجازًا وكناية. لم يبقَ في كل هذا الرسم العدمي غير أن نحيا على حافة الشظايا اللغوية. لا شيء قد تبقى مقياسًا للنجاعة غير التكنولوجيا. غير أنّ المحرج أكثر هو أن هذه التكنولوجيا لا تصلح البتة من أجل أن نحكم على العدل، ولا هي تصلح من أجل هدايتنا إلى كيفية الاتفاق والتعاقد. وربما سيصير من الصعب علينا أن نوجد معًا، لأنه حتى إتيقا النقاش التي يقترحها هابرماس، تبدو في نظر ليوتار غير كافية أصلًا. بل وربما لا يكون التواصل ممكنًا إلّا بوصفه يمارس ضربًا من «التعنف على الاختلاف الكامن في ألعاب اللغة». وفي آخر المطاف يدفع ليوتار بفكرة الوضعية ما بعد الحديثة إلى حد اعتبارها لحظة اكتمال قصوى لعمل الحداد.

يقول ليوتار: «بوسعنا أن نقول اليوم إن عمل الحداد هذا قد اكتمل، وأنه لم يعد ممكنا استعادته مجدّدًا»[2].

2 ـ كيف يولد فن الرائع من الخلاف اللغوي؟

مع كتاب **الخلاف** لسنة 1983، يوقع ليوتار دخول فن الرائع المنعرج اللغوي للفلسفة. وهنا سوف يولد مفهوم الخلاف ومعه يظهر الشعور بالرائع،

---

(1) Ibid. p. 7.

(2) Ibid. p. 91.

بوصفه لصيقًا بالحدث الذي يحدث فيما أبعد من دائرة التمثيل. لكن ماذا يعني الخلاف تحديدًا؟

يجيب ليوتار: «إن الخلاف هو حالة عدم استقرار، ولحظة اللغة التي فيها ينبغي لشيء ما أن يصير مصاغًا في شكل جمل، غير أنه لم يقدر على ذلك بعد. إن هذه الحالة تتضمن الصمت، وهو جملة سلبية، لكنه يدعو إلى جمل أخرى من حيث المبدأ»[1].

يولد الخلاف إذا في صميم اللغة. لكنه لا يولد سعيدًا. لذلك يصاحب بالشعور المريع المصاحب لأدنى خلاف يقع بين ألعاب اللغة. إن ما يريع في الخلاف هو وضعية المعاناة اللغوية التي تنبجس في كل مرة من رحمها. فالخلاف يحدث كلما نزع شيء ما إلى أن يوضع في قالب جملة، لكنه يحرم من ذلك في حينه. إنه معاناة من حيف ما وقع إسكاته أو وقع إرجاؤه أو وقع تهميشه وإقصاؤه. وهنا تأتي الجملة من أجل أن تصير إلى الحدث الذي يتجاوز الفهم والتفسير والتأويل معًا. فحينما تنهزم السرديات الكبرى، لا شيء يبقى غير الجملة في عرائها المحض. إنها الجملة بلا مرجع ولا ضامن ولا مقاييس علمية. إنها الجملة كفكرة جمالية محضة بلا مفهوم ولا كاتب ولا جمهور. أن نكتب جملًا أو أن نسكت جملًا أخرى، في كل الحالات ينبغي أن تحدث الجملة. ذاك هو القدر الوحيد الكفيل بجماليات الرائع في وضعيات الخلاف التي لا حل لها. من الصمت أو من الكتابة، من الغياب أو من الحضور، تحدث الجملة دومًا. ذاك هو معنى مفهوم الخلاف، بوصفه حدثًا لغويًا كفيلًا باستفزاز فكرة الرائع نفسها. وهنا ينبغي على فن الرائع أن يشهد على نزاع بين ألعاب لغوية لا تنتهي ولا يمكن حلها بشكل عادل. لذلك يصوغ ليوتار المشكلة الحاسمة التي تشغل باله في العبارات التالية: «اعتبارًا 1 ـ لاستحالة تحاشي النزاعات (استحالة اللامبالاة)، 2 ـ لغياب نوع من الخطاب الكوني من أجل تنظيمها... كيف بوسعنا أن ننقذ شرف الفكر؟»[2]. ومن أجل شرف الفكر يحدد

(1) J. F. Lyotard, ***Le différend.*** Paris, Miluit, 1983, p. 29.

(2) Ibid. p. 10.

ليوتار مهامًا جديدة لأدب الرائع ما بعد الحديث بوسعنا جمعها في ما يلي:

أولًا - ضرورة إقناع القارئ بأن «التفكير والمعرفة والإتيقا والسياسة والتاريخ والوجود، مرتهنة بتسلسل جملة وراء جملة أخرى»[1].

ثانيًا - لن يفلت أحد من سلاسل الجمل التي لا تنتهي. فأنْ تكون معلمًا أو عادلًا أو مغريًا أو مراقبًا.. أنت دومًا ضمن ألعاب لغوية قد لا تنتهي. لكن حذار أن تتوهم أنك في أحضان اللغة. لأنه «ليس هناك لغة بعامة..»[2].

ثالثًا - ولتكن على حزم من أمرك. فأنت وحيد إزاء الخلافات اللغوية. لا ضامن لك ولا صديق. ذلك أن «ليس هناك أي خطاب كوني» يقيك من الحيف الذي يترصد بك من بين أنظمة الجمل.

رابعًا - بعد نهايات الخطابات الكونية (سردية التنوير والسردية الاشتراكية وسردية العلم) حان وقت الفلسفة. لكن الفلسفة تولد من صدمة الرائع. إنها الاندهاش والتعجب من روعة ما يحدث هنا والآن. لكن لم يتبقَّ من الفلسفة، حسب ليوتار، غير كانط وفيتغنشتاين. كانط لأنه فتح العقل البشري على تجربة الرائع. أما فيتغنشتاين فلأنه جعل كل ما يقال إنما يقال فحسب ضمن ألعاب اللغة. ويعبر ليوتار عن مدى إعجابه بهذين الفيلسوفين، بما هما بمثابة «خاتمين للحداثة وفاتحين لما بعد حداثة مشرفة»[3].

خامسًا - وبالرغم من ذلك «إننا لا نلعب مع اللغة وبهذا المعنى ليس هناك ألعاب لغوية. بل هناك رهانات مرتبطة بأنماط الخطاب، وحينما يقع تحقيقها، سوف نتكلم عن النجاح. ذلك يعني أنّ هناك نزاعًا. لكن هذا النزاع لا يحدث بين البشر.. إنما ينتج بالأحرى بين أنظمة الجمل»[4].

(1) Ibid.

(2) Ibid.

(3) Ibid. p. 11.

(4) Ibid. p. 199.

سادسًا ـ لقد انتهت «كل أشكال العبور الموعودة إلى مآزق دموية، لم تنتج غير اكتئاب المتفرجين في هذه النهاية للقرن العشرين»، لذلك صار الحل بين أيادي الفنانين الطلائعيين. إن الفن هو الميدان الشرعي لإنقاذ شرف الفكر ولإنجاز ما بعد حداثة مشرّفة. إنه كلما أمسك الرسام الفرنسي سيزان فرشاته تغيرت للتو رهانات فن الرسم؛ كذلك يحدث الأمر نفسه لفن الموسيقى الذي يغير قبلته منذ أن يجلس شونبارغ إلى البيانو؛ ويصطدم الأدب بميدان آخر غير الجميل كلما شرع جويس في الكتابة[1]. ذلك أن الأمر بالنسبة إلى هذا النوع من الفن الطلائعي، وعلى حد عبارات ليوتار، «ليس.. مسألة استراتجيات جديدة لربح الوقت فحسب، لكن طبيعة النجاح نفسها توضع موضع سؤال. هل ما زال الأمر يتعلق بالإمتاع من خلال **الجميل**، أم هو الألم بسبب **المريع**»[2]. هكذا إذن يفتح الخلاف مسائلَ الفن والفكر والكتابة بما هي سياسة ما يحدث، على ميدان الرائع المترامي الأطراف، بما هو الدرب الكفيل بإنقاذ شرف الفكر. مع فن الرائع كل شيء يصير، حسب ليوتار، إلى سياسة. لكن حيث لا تعني السياسة غير «إمكانية الخلاف بمناسبة أدنى تسلسل للجمل»[3].

3 ـ الرائع في عصر «نزاع اللاإنسانيات»[4]:

ماذا لو كان البشر مرغمين على أن يصيروا شيئًا فشيئًا لاإنسانيين تمامًا؟ وماذا لو كانت «خاصة الإنسان نفسه كونه مسكونًا باللاإنساني»[5]؟. هكذا يدفع ليوتار صراحة، وتحديدًا في كتاب **اللاإنساني** (1988)، بفكرة الرائع إلى توقيع فريد لنهاية النزعة الإنسانوية التي سادت كل الفكر الحديث، منذ كانط إلى حدود سارتر. وذلك من أجل تدشين عصر الشهادة على اللاإنساني بوصفه جوهر

(1) Ibid. p. 201.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

(4) J. F. Lyotard, ***L'inhumain***, op. cit. p. 13.

(5) Ibid. p. 10.

الحضارة ما بعد الحديثة. لكن أي تساوق حينئذ بين فكرة الرائع الفنية ومفهوم اللاإنساني ذاته؟

غير أننا ننبه أولًا إلى أن ليوتار ههنا يتخذ مسافة نقدية إزاء مفهوم «ما بعد الحداثة» مقترحًا التفلسف منذ 1988 تحت راية المفهوم المشاكس المستفز «اللاإنساني». ضمن هذا التحول ينزل ليوتار فن الرائع بوصفه فنًّا مهمته الجوهرية هي أن يكون لاإنسانيًّا تمامًا. وفي الحقيقة يتعلق الأمر باستئناف ليوتار لإحدى الأطروحات الأساسية للنظرية الاستطيقية. إنه ينطلق من عبارة لأدورنو، وهذا هو نصها: «إن الفن يبقى وفيًا للبشر فقط من خلال لاإنسانيته إزاءهم»[1]. لكن أي فن بوسعه أن يكون وفيًّا للبشر؟ إنه تحديدًا الفن الطلائعي. ههنا يقترح علينا كتاب **اللاإنساني** نصًّا حول «الرائع والفن الطلائعي» وهو في أصله نص محاضرة بتاريخ 1983. ويبدو أن هذا هو تاريخ اكتشاف ليوتار لأهمية جماليات الرائع التي معها، وعلى حد عباراته الصريحة، «صار رهان الفنون في القرنين التاسع عشر والعشرين إلى الشهادة على ما لا يمكن تحديده»[2]. وفي عصر «صارت فيه كل الأعمال الثورية عاطلة عن العمل»[3]، يتسائل ليوتار مستنكرًا «ماذا تبقى بما هو سياسة غير مقاومة اللاإنساني؟.. وهي مهمة الكتابة والفكر والأدب والفنون التي عليها أن تغامر من أجل أن تشهد على اللاإنساني»[4]. كيف بوسع الفن الشهادة على اللاإنساني؟ من أجل الإجابة عن هذا السؤال علينا أن ننبّه إلى أن الرائع انطلاقًا من ليوتار صار يقال على معان عدة. وبوسعنا تجميع هذه المعاني في ثلاث دلالات جوهرية: «الآن» و«هذا هو» و«المادة» بعد أن هجرتها فكرة الشكل. إن الرائع هو ما يحدث. لكن ما يحدث يتجاوز نطاق التمثيل. لذلك لا ينتظر الرائع أي تأويل. حسبنا التعجب إزاءه. لكن يبدو أن اكتشاف ليوتار لأهمية فكرة الرائع

(1) Ibid.
(2) Ibid. p. 113.
(3) Ibid. p. 13.
(4) Ibid. p. 15.

التي صارت لديه إلى ما يسميه «نمط المحسوسية الفنية التي تميز الحداثة»[1]، إنما يعود إلى محاضرة 1983 حول لوحات الرسام الأمريكي الطلائعي نيومان. إن نيومان قد جعل من اللوحة حدثًا ومن اللون حدثًا ومن الجملة حول اللوحة حدثًا. بل إن «ما يحدث (مع نيومان) هو اللون، هو اللوحة»[2].

«الآن، هذا هو الرائع»: تلك هي ترجمة ليوتار لعبارة عنون بها نيومان نصًّا له بتاريخ 1948، «الرائع هو الآن». إن نيومان الذي يبدو مدشنًا للرائع في الرسم، إنما يبحث عن «الروعة هنا والآن.. فهو يقطع مع لباقة الفن الرومانسي.. غير أنه لم يلق جانبًا بما هو المهمة الأساسية فيه، وهو أن فن الرسم أو أي فن آخر هو الشاهد على ما هو غير قابل للتعبير عنه»[3]. لكن لوحات نيومان سوف تجعل ما لا يمثل قابلًا للتمثيل. بل وأكثر من ذلك إنما يخترع نيومان اللحظة نفسها، هذا **الآن** هو الرائع نفسه. سوف يصير «الزمن هو اللوحة نفسها» بل سوف «يكون الرسم هو اللحظة نفسها»[4]. لكن ما الذي يثير تحديدًا في رسوم نيومان؟ إنه العراء التشكيلي المحض. لقد انهزمت كل المرجعيات والإحالات في رسومات نيومان. لا شيء في اللوحة غير الأبعاد والألوان. لا شيء تبقيه اللوحة لفئة المؤولين والمفسرين والمحللين. هو ذاك العراء التشكيلي الذي يصير إلى إحراج حقيقي يعبر عنه ليوتار: ماذا بوسعنا قوله إزاء هذه اللوحات؟ لا شيء غير عبارة «آه» وغير رسم نقطة تعجب. هنا اسم آخر من أسماء الرائع: إنه **العجيب**. وبهذا العجيب سوف يكتب للرسم أن يتحرر من كل أشكال الوصاية عليه. إنه فن مثير للعجب وللتعجب لأنه انتصر بعرائه المحض على الفنان والجمهور والرسالة والدلالة معًا. والمثير أكثر، في هذه اللعبة للرائع مع العجيب هنا، هو الفضاء الجديد الذي تخترعه ريشة نيومان. لم يعد فضاء

---

(1) Ibid. p. 105.

(2) Ibid.

(3) Ibid. p. 104.

(4) Ibid. p. 90.

اللوحة عمل نيومان «فضاءً ثلاثيًا»[1]. لأنه لا يفترض لا الرسام ولا المتفرج ولا الرسالة الخفية داخل اللوحة. لم تعد اللوحة تحدثنا عن أي شيء. ولم يعد الرسام هو الذي يجعل الكلام ممكنًا عبر فن الرسم. بل يصل ليوتار إلى حد صياغة كل رسالة اللوحة في العبارات البسيطة التالية: «إني هنا. . انظر إلي، أو بالأحرى استمع إليّ»[2]. لم تعد اللوحات أحداثًا قصصية، إنما تحولت إلى «أحداث مرئية»[3]. أما الناظر إليها فقد صار إلى مجرد «أذن مفتوحة للصوت الذي يأتيها من الصمت، اللوحة هي هذا الصمت» فلنعد الصمت إلى اللوحة ولنعد إلى الصمت روعته.

ضمن كتاب **اللاإنساني** وتحت عنوان «بعد الرائع، حالة الاستطيقا» (1987)، يكتشف ليوتار دلالة مثيرة لفكرة الرائع ما بعد الحديث. إن الرائع هو صدمة المحسوس. إنه الاصطدام بالمادة بعد أن هجرتها مقولة الشكل. وهنا بالذات سوف يكون على ليوتار أن يستأنف الرائع الكانطي بوصفه في جوهره رائعًا لأنه «بلا شكل». وفي الحقيقة سوف تكون مهمة الاستطيقا بعد دخولها في فلك فكرة الرائع، أن تواجه ما يسميه ليوتار بمفارقة «الاستطيقا بلا أشكال»[4].

ما وضعية المادة بعد هجرة الأشكال لها؟ أي كاووس يسقط فيه المحسوس حينئذ؟ للإجابة عن هذه الأسئلة ينطلق ليوتار من الأطروحة التالية: «يبدو لي من الضروري إعادة المرور بتحليلية الرائع من **نقد ملكة الحكم** لكانط لو أردنا تكوين فكرة عمّا هو موضع رهان في الحداثوية»[5]. لكن أي رهان أوكله الرائع الكانطي إلى الفن الحداثوي؟ يعتبر ليوتار أن «الفن الطلائعي يوجد على نحو جنيني في استطيقا الرائع الكانطية»[6]. إن ما يهمنا من هذه الأطروحة التي تؤهل رائع كانط

(1) Ibid. p. 92.
(2) Ibid.
(3) Ibid. p. 94.
(4) Ibid. p. 148.
(5) Ibid. p. 147.
(6) Ibid. p. 110.

بوصفه فكرة موجهة نحو «ما بعد حداثة مشرفة»، هو الأمر التالي: بعد أن خرج الفن من دائرة الشكل لم يتبق للاستطيقا غير المادة. لكن المادة هي هنا «لامادية» لأنها لا يمكن أنِ تحدث إلّا ومعها يحدث انفعال الرائع الذي لا نحتفظ منه بغير القلق أو الابتهاج[1]. لكن أشد ما يؤرقنا في هذا الرائع بوصفه صدمة المحسوس، وقد غادرته الأشكال والمفاهيم والقواعد والغايات، هو المشكلة التالية: إن هذه المادة وقد هجرتها الأشكال لم يعد دورها أن تملأ صورة ما أو إطارًا أو قالبًا أو مخططًا أو فراغًا ما. لن تتوجه هذه المادة، التي تحدث في الفن، إلى أي أحد. لن ينتظرها أي جمهور ولا أيّ فكر. وسوف لن تدخل هذه المادة ضمن «أي نظام براغماتي أو لغوي ذي هدف تواصلي أو غائي»[2]. إن «الفن بعد الرائع» هو فن لا يريد شيئًا، إنه فن فيما أبعد من الإرادة.

2 ـ الرائع والمشترك:

مع المفكر الإيطالي المعاصر أنطونيو نغري، سوف يدخل الرائع أفق المشترك. وسوف يصير ملكًا للجموع حيثما «تسلك هذه الجموع على نحو إبداعي»[3]. ههنا سوف يكتب لميدان الرائع أن يتحرر فعلًا من الاستطيقا وأن يدخل الحقل العملي من بابه الواسع. وسوف يقع تصنيف بشر ما بعد الحداثة إلى صنفين: رجعيين «يختزلون ركح العالم في بهرج استطيقي. .» و«ثوريين قادرين على نقد العالم لأنهم على علاقة حقة مع الوجود». وفي حين «يصمت الرجعيون، يتألم الثوريون من الفراغ»[4]. حسب نغري، وحدهم «الثوريون» قادرون على فن الرائع، لأنهم قادرون بآلامهم على صنع العالم. وذاك هو المعنى الدقيق لما يسميه نغري «الرائع الأنطولوجي»[5].

---

(1) Ibid. p. 153.

(2) Ibid. p. 152.

(3) A. Negri, *Art et multitude,* op. cit.

(4) Ibid. p. 41.

(5) Ibid. p. 46.

في رسالة له حول «الرائع» بتاريخ 1988، نقرأ بقلم مفكر الجموع ما بعد الحديثة ما يلي: «إن الرائع الأنطولوجي هو الذي يهمنا: ليس فحسب بوصفه مجرد طبيعة خارقة للمقاييس أو عددًا لا متناهيًا، إنما بوصفه كائنًا فظيعًا. سكون وسيلان. شكل انفجار الخلق نفسه. إنه الكائن الذي يتحرك وكأنما من داخل رحم عميق، من أجل أن يتخذ شكل عالم. خفقان كوني»[1]. من أجل أن نفهم دلالة هذا النوع المثير من الرائع الذي يولد، حسب تعبير نغري، من رحم الوجود نفسه، سوف نكتفي بإثراء خاتمة هذا الكتاب بالمعاني الجميلة التالية:

1 ـ «إن ما بعد الحديث هو... السوق»[2]. ذاك هو السياق الدقيق الذي يؤهل فيه نغري فكرة الرائع الجمالية. ما يزعج صاحب كتاب «**الفن والجموع**»، هو كيف صار المجتمع الحالي إلى سوق هائلة من البضائع، وكيف تم تسطيح العالم وتشيئته تمامًا. بل والأكثر هولًا من ذلك هو القضاء على كل إمكانية للتوتر. لقد صار العالم ما بعد الحديث إلى عالم بارد برودة الموتى، عالم بلا توتر، بلا اقتدار، بلا انفعال وبلا قوى حيوية. عالم لا تحكمه غير البضائع. كيف للفن أن ينبت في صحراء قاحلة، في عالم «القحط الأنطولوجي»[3]، حيث لا مكان للمخيلة أو للهوى أو للشغف والوجد؟

2 ـ هل نقول «إن الفن قد أفل عنا»[4]. ونكتفي بصمت «الرجعيين»؟ أم نقول «كلنا أيوب» و«إن الفن يلعب دور المسيح المنقذ»[5]؟ أم نقول لنا بعد آلامنا لصنع اقتدارنا[6]؟ حسب نغري، علينا أن نترك للـ «رجعيين» الاحتفال بالبهرج الاستطيقي. أما الرائع فهو الميدان الشرعي للـ «ثوريين». لكن ماذا تبقى للثوريين

(1) Ibid.

(2) Ibid. p. 41.

(3) Ibid. p. 47.

(4) Ibid. p. 12.

(5) Ibid. p. 45.

(6) Ibid. p. 48.

بعد انهزام يوطوبيا الثورات؟ وهنا يكشف لنا نغري بشاعة ما يحدث للإنسانية ما بعد الحديثة. لقد أدركنا الحد الأقصى من الفراغ واللاإنساني واندثار المعنى. لكن هذا الحد من المريع لا حد له. ههنا يولد الشعور بالرائع من نسيج الحد الجذري للقلق الكوني الذي أصاب الجميع. أي الطرق تحررنا؟ أين المسير؟ لا أحد يعلم إن كنا ندفع بأنفسنا نحو المستقبل أم نحو الكارثة؟

3 ـ كيف بوسعنا أن نجعل الإنسانية تتمتع بمشاعر الفرح من جديد؟ ينبغي علينا تحديدًا أن نحول الرائع الجمالي إلى رائع عملي. وذلك، وبعبارات نغري «أن المخيلة ليس بوسعها أن تتحرر إلَّا متى اعترفت بالطابع العملي للشعور بالرائع». وهنا يحيل نغري على كانط معتبرًا أن «الرائع قد أحدث نوعًا من الثورة الكوبرنيكية داخل مجال المحسوسية. إنها ثورة تضمّد جرح الاستطيقا والديالكتيقا المتعالية معًا»[1]. لكن ما الذي يحدث لو استدعينا ثانية الرائع الكانطي وجعلناه وجهًا لوجه أمام السوق الفظيعة لما بعد الحديث؟ لا شيء ربما غير «غثيان جديد وشعور بالفراغ، وارتجاف جديد ورعب، وإعجاب سوداوي وإرادة عمياء للتجاوز»[2]. لكن لا يمكن لهذه المشاعر الغريبة التي يختلط فيها الرائع بالمريع أن تعبر عن العجز والقصور. ذلك أنه كلما اعترفنا بلاإنسانية هذا العالم الذي سقطنا فيه جميعًا، كلما صار بوسعنا أن نتجاوزه. حينها سوف يصير الرائع هو «القفزة النظرية نحو الحقل العملي»[3]. لكن ما هو الرائع العملي؟ يقول نغري: «حينما أتحدث عن العمل، فإنني أقصد بداهة عملًا يجد في الوجود دعامته، يغيره، ينتجه ويعيد إنتاجه»[4].

4 ـ كم من المسوخ الفظيعة ما بعد الحديثة تعبر اليوم مشهد هذا السوق ما بعد الحديث، وكم من تنين جديد؟ كيف التحرر؟ إن مسألة الرائع ما بعد الحديث

(1) Ibid. p. 43.

(2) Ibid. p. 50.

(3) Ibid. p. 44.

(4) Ibid. p. 45.

تدفعنا إلى تأمل الكائن ثانية وإلى التحديق به مليًا. سوف نصطدم حينئذ بأمر مريع: لم يعد الكائن ما بعد الحديث «كمًّا سائلًا»[1] أو بحرًا لا نستحم فيه مرتين. إننا إزاء مادة صلبة، رخام كبير. إننا في صحراء قاحلة حيث الكثبان الحجرية والمنحدرات الصخرية الطويلة. لقد صرنا نحيا داخل أقصى أشكال القحط الأنطولوجي. ماذا يستطيع الرائع إزاء هذه «القحولة الأنطولوجية» التي لا مثيل لها؟. ينبغي، بعبارة نغري، أن يصير الشعور بالرائع إلى «إتيقا مادية للحسم»[2]. وهنا تحديدًا تظهر أهمية الفن: «لقد وقع تجاوز السوق بالاقتدار ووقع تجاوز ما بعد الحديث بالإتيقا، أما الفن فهو اقتدار وإتيقا معًا»[3].

5 ـ ما علاقة فن الرائع بالمشترك؟

يقول نغري: «ينبغي أن نقدم قراءة جديدة للإبداع.. لقد قضينا حياة كاملة في البحث عن المشترك وفي اعتقادنا بأن الجموع بوسعها خلقه.. أما الآن فإن الشعور بالمشترك يسبقنا. وفي هذا العصر الذي نحن فيه، ليس هناك أية حركات طلائعية. ما هناك فحسب هو فائض من الوجود نسعى إلى تملكه»[4].

إن الفن هو «فعل جماعي للتحرر»[5]. وإن الإبداع تدفق حيوي للوجود[6]. لذلك ينبغي علينا أن «نقحم الجموع داخل اللعب الأنطولوجي»[7]. بل إن الفن نفسه هو الجموع حيثما تسلك الفرديات على نحو إبداعي[8]. غير أننا لا زلنا اليوم نسكن «لحم العالم»[9] الذي لم يتشكل بعد، والذي بوسع الفن أن ينتجه لنا.

---

(1) Ibid. p. 46

(2) Ibid. p. 48.

(3) Ibid. p. 50.

(4) Ibid. p. 126.

(5) Ibid. p. 122.

(6) Ibid.

(7) Ibid. p. 125.

(8) Ibid. p. 127.

(9) Ibid. p. 129.

ولأن لغتنا لا تزال مبتورة، ولأننا لم ننجح بعد في خلق اللغة التي بمستطاع جسد الجموع، ينبغي علينا الاكتفاء بالمهمات التالية: الإقرار بأن الفن والولادة هي ملك للجموع[1]. وأنّ الفنّ هو «جموع من الفرديات»[2]. وأنّه ينبغي على الفن أن يحصّن الوجود من السقوط في الفراغ...

---

(1) Ibid. p. 128-129.

(2) Ibid. p. 117.

ببليوغرافيا

1. ADORNO, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Tr. Fr., Paris, Payot, 1983.
2. ————, *Philosophie de la nouvelle musique*. Tr. Fr., Paris, Gallimard, 1962.
3. ————, *Paralipomena. Théories sur l'origine de l'art. Introduction première*. Tr. Fr., in: *Théorie esthétique,* Ibid, pp. 363-497.
4. ————, *Théorie esthétique*. Tr. Fr., Paris, Klincksieck, 1995. Nouvelle traduction, nouvelle édition revue et corrigée.
5. ADORNO, T. W., HORKHEIMER, M., *La dialectique de la raison.* Tr. Fr., Paris, Gallimard, 1974.
6. ARENDT, H., *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*. Tr. Fr., Paris, Seuil, 1991.
7. BENNINGTON, G., «Derridabase», in: *DERRIDA*. Paris, Seuil, 2008, pp. 13-261.
8. BUCI-GLUCKSMANN, Ch., *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*. Paris, Galilée, 2008.
9. BURKE, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Tr. Fr., Paris, Vrin, 1978.
10. CHERIF, T., *Eléments d'esthétique arabo-islamique*. Paris, L'Harmattan, 2005.

11. COURTINE, J.-F., DEGUY, M., ESCOUBAS, E., LACOUE-LABARTHE, Ph., Lyotard, J.-F., NANCY, J.-L., *Du Sublime.* Paris, Belin, 1988.

12. DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille Plateaux.* Paris, Minuit, 1980.

13. DELEUZE, G., *Nietzsche et la philosophie.* Paris, P.U.F. Quadrige, 2003.

14. DERRIDA, *L'écriture et la différence,* Paris, Seuil, 1967.

15. ————————, *De la grammatologie,* Paris, Seuil, 1967.

16. ————————, *Glas, II. Que reste-t-il du savoir absolu?,* Ed. Denoël Gouthier, 1981.

17. ————————, «Circonfession», in: *DERRIDA.* Paris, Seuil, 2008, pp. 13-261.

18. ————————, *La vérité en peinture,* Paris, Flammarion, 1978.

19. ————————, V. Descombes, G. Kortian, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, J.-L. Nancy, *La faculté de juger.* Paris, Minuit, 1985.

20. DERRIDA, *La dissémination,* Paris, Seuil, 1972.

21. ————————, *Limited Inc.* Paris, Galilée, 1990.

22. ————————, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines,* Editions de la réunion des musées nationaux, 1990.

23. ————————, *Points de suspensions.* Paris, Galilée, 1992.

24. ————————, *Psyché. Inventions de l'autre.* I et II, Paris, Galilée, 1987-1998 et 1987-2003.

25. GASCHE, R., *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection.* Harvard University Press, 1997.

26. GIOVANNANGELI, D., *Ecriture et répétition: Approche de Derrida.* Paris, Ed. 10-18, Union générale d'Editions, 1979.

27. GIRONS, B. S., *Fiat lux: Une philosophie du sublime.* Paris, Quai Voltaire, Edima, 1993.

28. HAAR, M., *Nietzsche et la métaphysique.* Paris, Gallimard, 1993.

29. HABERMAS, J., *Le discours philosophique de la modernité*. Paris, Gallimard, 1988.

30. HEGEL, *Esthétique,* vol. 1 et 2. Paris, Flammarion, 1979.

31. JAUSS, H. R., «Le Modernisme: son processus littéraire de Rousseau à Adorno», in: *Théories esthétiques après Adorno*. Textes édités et présentés par Rainer Rochlitz, Tr. Fr., Actes Sud, 1990, pp. 31-78.

32. ——————, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978.

33. JIMENEZ, M., *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris, Klincksieck, 1986.

34. KANT, E., *Critique de la faculté de juger, in: Œuvres philosophiques II,* Paris, Gallimard, 1986.

35. ——————, *Œuvres philosophiques I, II, III,* Paris, Gallimard, 1985-1998.

36. KESSLER, M., *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*. Paris, P.U.F., 1999.

37. KOFMAN, S., *Lectures de Derrida*. Paris, Galilée, 1984.

38. ——————, *Nietzsche et la scène philosophique*. Paris, Galilée, 1986.

39. LEBRUN, G., *Kant et la fin de la métaphysique. Essai sur la «Critique de la Faculté de Juger»*. Paris, Armand Colin, 1970.

40. LONGIN, D., *Du Sublime*. Tr. Fr., Paris, Les Belles Lettres, 1997.

41. LYOTARD, J.-F., *L'Inhumain: Causeries sur le temps*. Paris, Galilée, 1988.

42. ——————, *La condition postmoderne*. Paris, Minuit, 1979; Cérès Editions, Tunis, 1994.

43. ——————, *Le différend*. Paris, Minuit, 1983.

44. ——————, *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris, Galilée, 1991.

45. MENKE, Ch., *La souveraineté de l'art : L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*. Tr. Fr. Paris, Armand Colin, 1993.

46. NANCY, J.-L., *Une pensée finie*. Paris, Galilée, 1990.

47. NEGRI, A., *Art et multitude*. Tr. Fr., Paris, mille et une nuit, 2009.

48. NIETZSCHE, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*. Tr. Fr., Paris, Librairie Générale Française, 1983.

49. ————, *Humain, trop humain*. Tome 1, Tr. Fr., Gallimard, 1968.

50. ————, *L'antéchrist, suivi de Ecce Homo*. Tr. Fr., Paris, Gallimard, 1974.

51. ————, *La naissance de la tragédie,* Trd. Fr., Paris, Gallimard, 1949.

52. ————, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs.,* Tr. Fr., Paris, Gallimard, 1975

53. ————, *Le livre du philosophe*. Tr. Fr., Paris, Aubier-Flammarion, 1969.

54. RANCIERE, J., *Le destin des images*. Paris, La fabrique-éditions, 2003.

55. ————, *Le partage du sensible*. Paris, La fabrique-éditions, 2000.

56. ————, *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004.

57. ————, *L'inconscient esthétique*. Paris, Galilée, 2001.

58. RENAUT, A., *Kant aujourd'hui*. Paris, Aubier, 1997.

59. ROCHLITZ, R., *Le désenchantement de l'art: La philosophie de Walter Benjamin*. Paris, Gallimard, 1992.

60. ————, *Subversion et subvention: Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris, Gallimard, 1994.

61. RORTY, R., *Contingence, ironie et solidarité*. Tr. Fr., Paris, Armand Colin, 1993.

62. SCHILLER, F., «Du sublime», in: *Textes esthétiques. Grâce et dignité et autres textes.* Tr. Fr., Paris, Vrin, 1998, pp. 129-149.

63. SEEL, M., *L'art de diviser: Le concept de rationalité esthétique.* Tr. Fr., Paris, Armand Colin, 1993.

64. SILVERMAN, H. J. and Gary E. Aylesworth, *The Textual Sublime: Deconstruction and its Differences* (Edited by), State University of New York Press, 1990.

65. STEINMETZ, R., *Les styles de Derrida.* Paris, Le point philosophique, 1994.

66. TRIKI, Rachida, *L'image. Ce que l'on voit, ce que l'on crée.* Paris, Philosopher Larousse, 2008.

67. WELLMER, A., «Vérité - apparence - réconciliation : Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité», in: *Théories esthétiques après Adorno.* Textes édités et présentés par Rainer Rochlitz. Tr. Fr., Actes Sud, 1990, pp. 247-293.

68. ZIMA, P. V., *La négation esthétique : Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard.* Paris, L'Harmattan, 2002.

المؤلفة

د. أم الزين بنشيخة المسكيني

أستاذة محاضرة في فلسفة الفن والجماليات المعاصرة بجامعة تونس. متحصّلة على الدكتوراه والتأهيل الجامعي في الفلسفة الغربية. لها بحوث ومقالات عديدة بالعربية والفرنسية في ميدان الجماليات والفلسفة الحديثة منذ كانط. لها كتاب: **كانط راهنًا أو الإنسان في حدود مجرد العقل** (2006).

الكتاب

إننا نشهد منذ قرن من الزمن على تدفق الرائع والمريع علينا من كل حدب وصوب. وهو ما عبّر عن نفسه من خلال عدة اصطلاحات مثيرة: **الرائع التكنولوجي والمريع النووي والرائع الفنّي والمريع السياسي والرائع الثوري والمريع الأصولي**... وقد طفق ينشر الروعة والترويع والفتنة والقساوة بشكل غير قابل للتمثيل وللخيال البشري أصلًا.

ماذا بوسعنا إزاء **أهوال المريع؟**

وما العمل حينما **يخرج الرائع عن طوره؟**

وأيُّ شيء بوسع الفكر إزاء عصر يسقط من روعة العظمة، في كل معاني العبقرية والإبداع البشري، إلى **مريع** الروع **والكارثة** الكبرى؟

لا شيء يسعفنا غير إعادة زرع الرائع في النسيج الحميم لمصير البشر.



ISBN 978-614-418-104-1
9 786144 181041

جداول Jadawel
www.jadawel.net